محمد بنيس

الشعر العربي الحديث 3

الشعر المعاصر

دار توبقال للنشر

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام، مطبعة النهضة، فاس، 1969؛
شيء عن الاضطهاد والفرح، منشورات ا. و. ط. م. 1972؛
وجه متوهج عبر امتداد الزمن، مطبعة النهضة، فاس، 1974؛
في اتجاه صوتك العمودي، سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛
مواسم الشرق، طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛
طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛
طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛
ورقة البهاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛
هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛
كتاب الحب، عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي
طبعة أصلية، لندن - الدار البيضاء، 1994.
كتاب الحب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛
المكان الوثني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نصوص

شطحات لمنتصف النهار
المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1996؛

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب
طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛
طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1985؛
حداثة السؤال
طبعة أولى، دار التنوير - المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1985؛
طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛
الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989؛
الجزء الأول، التقليدية، 1989؛
الجزء الثاني، الرومانسية العربية، 1990؛
الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، 1991؛
كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح
عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980.

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث 3
الشعر المعاصر

دار توبقال للنشر
الهاتف :
الفاكس :

السلسلة المعرفة الأدبية

الطبعة الثانية، 1996
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 901 / 1990

إشـارة

الشعر المعاصر هو، بالأساس، شَغَلُ الأحوال في الثقافة العربية، منذ الخمسينيات إلى الآن. وتأتي مقاربة الأسس النظرية لهذا المتن الشعري، في الجزء الثالث من الكتاب، مترافقة مع رجّات لبعضها انتصار التقليد، ولبعضها رغبة في إنشاء أسئلة تحاور الشعر وزمنه.

هكذا تصبح الاستراتيجية النظرية للقراءة، مع الشعر المعاصر، أكثر انفتاحاً على هاويتها بما هي تحاول به الاقتراب من ممارسة شعرية لها التعدد والاختلاف كسمتين منحفرتين في جسد النص وحداثته. ورفْعُ هذه الممارسة إلى مرتبة التعدُّد والاختلاف يعني، في البدء، انتهاجَ القصيدة المعاصرة سبيلَ المغامرة والافتتان بغاية إعادةِ بناء المسكن الشِّعري، كمسْكنٍ رمزيٍّ ووجوديٍّ للذات الكاتبة، في مرحلة تاريخية وحضارية عَرَف فيها العالمُ العربيُّ هجوم نماذج الثقافة الغربية عليه، وعجْزه الشخصيَّ عن اختيار نمطِ تواجُده في المحيط الكوني الذي أصبح مسيَّجاً لكل اختيار وكل فعل.

وقراءةُ الشعر المعاصر، بهذا المعنى، اندماجٌ أبعدُ في قضايا الشعرية العربية، قديمِها وحديثِها، فيما هي استقصاءٌ لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية، في أوربا وأمريكا، ثم في الجغرافية العالمية للشعر، حيث تتقاطع أسئلةُ الأمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخة مع أسئلة الشعر العربي الحديث، من خلال الترشّح المعرفيّ للفاعليات الفردية وقد أعلنت عن اختياراتها الشعرية في مواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحصّن مواقعها وتدفع بالمساءلة والاقتحام لحدودها نحو جهاتِ المنفى.

لذلك لن نتفاجأ بالمنعرجات والتعثُّرات النظرية والتحليلية، كما لنْ نتفاجأ بعُسر التمكن وهو يعسر ممكنَ خُطوات السفر في ليل النصّ الشعري؛ لا لأنَّ الشعرية، والقراءة النصية عموماً،

تلتقي باستمرار مع مفارقتها. بل لأن الشعر المعاصر منبعٌ بفعل تعدد واختلاف ممارساته، ولأنه مشغولٌ باسترجاع موقعه المعرفي. ومن ثم فإن الاكتفاء بعددٍ معيّن من الشعراء، وبنماذج نصية محصورة لهذه الأسماء المحسوبة في كل من المركز والمحيط الشعريين، يطرح علينا تحديداً، وبإشكالية صاحية، مدى إمكانية القراءة المتجانسة والمتكاملة، ومدى إجرائية مفهوم صلاحية البنية.

بهذا تكون تعارضات القراءة متّقية بالشائك في ليل النص وظَرفيته وحداثته إلى المهاوي السحيقة التي لن يقتسم أحدٌ معه عذاباتها. من هنا تصبح مخاطرة القراءة بادية منذ قرار السفر.

وأخيراً تحتمي القراءة بما لا تنتظره، إذ تتحول ملامسة العناصر النصية، في أوضاعها المجتمعة والمتفرقة، روغاناً من الخط المستقيم لتستنهض عنصراً أو تهيّئ لضوءٍ أن يخترق الحواجز في هذا النص أو ذاك، في هذا العنصر أو ذاك. إضافة إلى أن القراءة ستفسح بقدر الاستطاعة المكان المعرفي ـ الفلسفي أن يتبادل الحوار مع النص، من خلال فضاء الموت، توسّماً لبناء تخطّ أو تزرع. ذلك هو اختيار الشعرية العربية المفتوحة.

عبْر خمسة فصول، إذن، يلتئم هذا القسم الثالث. وللشقوق احتفاؤها حيناً وانكشافها حيناً آخر. وبالعثور أيضاً ستهتدي في رصد ممكن الدراسة، حيث تتولّى القراءة ملازمة التفكيك وإعادة البناء، باتباع خط الحلزون الذي يختفي دوماً بدائرته المفتوحة على اللحظة الثانية في القسم الرابع، ثم لا تنتهي القراءة.

ونفترض في قارئ هذا الجزء أنه اطّلع على المقدمة النظرية التي افتتحنا بها الدراسة في جزئها الأول، وصاحب تنظير العناصر النصية وتحليلها، حسب استدعاء السياق لها، من متن إلى آخر ومن محور إلى محور. وهذا التنبيه له ضرورته في توخّي إقامة شرائط المتابعة والحوار في مرحلة تهتدي بأسس منهجية ترافق الاستراتيجية النظرية لقراءة الشعر المعاصر، وفق الفرضية التي نعتذر عنها في إعادة بناء الشعر العربي الحديث.

إن تأكيدنا، مرة أخرى، على الاستراتيجية النظرية لهذا العمل، يفسر الموقع المكثف الذي نخص به تحليل العناصر والأنساق النصية، أو المحور الذي ننتخبه، لهذا المتن أو ذاك، لأن التحليل، في هذه الحالة، هو مجرد ممرّ، نختبر به الأسس النظرية من جهة، ونفتح به التأمل على قضايا نظرية موسعة لا نخفي، بدورها، ضرورة الانتقال إلى الأسئلة البعيدة أو القريبة. ذلك هو مفهوم اللحظة، الذي تطرقنا إليه في المقدمة، وتلك هي الطريق التي ننقاد إليها.

الفصل الأول

تعرُّف وتحديد

١. في التصنيف ولغته الواصفة

١.١. شجرة نسب المصطلح

يعكس وضع المصطلح النقدي للشعر المعاصر، الذي نحن الآن مقبلون على قراءته بُعداً من واقع المتن ذاته، كمعطى نصي أو خارج نصي. إن هذا المتن يتقدم كثيراً في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثراؤها العلميّ والسريّ في آن. إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة، مستحضراً، بطريقة أو بأخرى، لشائق الشعر المحدث في العصر العباسي، الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النصّ، كما قاد الشاعر والقارئ معاً، نحو شُعلته المتّقدة.

لقد التصق مصطلح الشعر المحدث والشعراء المحدثين بالحركة الشعرية التي أعلن عنها بصراحةٍ كلٌّ من بشار وأبي نواس وأبي تمام. وندرك سلطة هذه الحركة، ومدى غوايتها للذوق والخطاب والمعرفة، من خلال أحد رموز الثقافة العربية القديمة، وهو أبو عمرو بن العلاء الذي كان يقول «لقد كثر هذا المُحدَث وحسُن حتى لقد همَمْتُ بروايته»[1] ومنه ابن قتيبة نجد مصطلحين آخرين هما «المتأخر» و«الحديث»[2] من غير تساوٍ في الاستعمال بينهما وبين

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، [illegible] الجزء الأول، ص[illegible].

[2] قال ابن قتيبة: [illegible]
[illegible] المرجع السابق، ص[illegible].
[illegible] المرجع السابق، ص[illegible].

المحدث»[3] ومع ابن المعتز سيضاف مصطلح «البديع»، والوصل بينه وبين «المحدثين».[4] ومن دون استقصاء تاريخي، أساساً، للمصطلح الخاص بالممارسة النصية لبشار وأبي نواس وأبي تمام، في حالاته المجتمعة، نقفُ على جملة من الأمور، منها أن المصطلح الخاص بهذه الممارسة النصية لم يكُنْ واحداً، وأنه لم يبلغ الهيمنة باتباع طريقٍ خطيٍّ تصاعديّ، وأن تعدده في البداية وما بعدها لم يحل دون التفاهم بين النقاد والشاعريين واللاعبين. هذه أولياتٌ لها أن تتفرّع فتشمل دلالة المصطلح في تاريخيتها، وترزعها عبر الحقول المعرفية المتماسّة معها، وفي مقدمتها، بطبيعة الحال، علومُ القرآن والحديث واللغة، لكونها ملتقى القراءات ومنطلقها، أي تلك النقطة الجاذبة للمعارف نحو المركز الديني، أو المولدة لها، ومنها المعرفة الشعرية التي ظلت مع ذلك مكبوتة.

2.1 استقصاءٌ في العهد القريب

تلك إشارات تشتغل في اللاّوعي الشعري، النصي والخارج النصي، بعيداً عن الإرادة وفي غفلة عنها. إنها أيضاً فعلُ الاندماج في الإيقاع الكوني لحالاتٍ واحتمالاتٍ عرفت الشعرياتُ الأخرى، في أوربا وروسيا واليابان كنماذج فقط، انشاقها وتوتُّرها. بمعنى أن راهن الشعر العربي، وهو يبحث عن أفق مُغاير للفعل الشعري، مقودٌ بلا وعيه الشخصي، فيما هو خاضع، من احتجاجه، لقوانين استبدت بالتاريخ الكوني للفعل الشعري.

وقبل أي احتماء مباشر بالتصور الذي نصدر عنه في هذه الدراسة للتاريخ،[5] وما قد يكون لمفعوله من نتائج في إعادة ترتيب الفعل الشعري، أكان عربيّاً أم غير عربي، يظل لزاما علينا أن نلتجئ لاستقصاء عهدنا القريب، وهو يرحل شيئا فشيئا عن الذاكرة لأسباب ليس لنا الآن مجال لعرضها.

أ) كانت نازك الملائكة، في العراق، قادت ثورة عاصفة على التقليد من خلال مقدمتها لديوانها الأول **شظايا ورماد**، ولكنها لم تتعرض فيها لتسمية محددة تمّ بها الإبدال الذي أصبح مستبداً بالقصيدة، واكتفت بتمييز عام لها هو ما سمته بـ«الأسلوب الجديد» مقابل «أسلوب

(3) قال ابن قتيبة: «فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين». المرجع السابق، ص10.
(4) يقول عبد الله بن المعتز: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع».
راجع كتاب البديع، نشر وتعليق أغناطيوس كراتشقوفسكي، لندن 1935، ص1.
(5) راجع بهذا الخصوص الفصلين [illegible] من الجزء الأول، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989.

الخليل».[6] وفي بداية الخمسينيات، شرعت في كتابة دراسات عن «الشعر الحر»[7] بغاية توضيح حدود هذا الشعر بعد إحساسها بأن الحركة الشعرية الجديدة «قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ 1951».[8] وهي، بذلك، دراسات حاولت بها تجميد اندفاعة هذا الشعر، متراجعة عن **اللانهائي** في دعوتها الأولى، التي اختارت الدفاع فيها عن «الشعر الحر». وهذه الدراسات، التي ظهرت على فترات في مجلتي **الأديب** و**الآداب**، هي التي شكلت أساس كتاب **قضايا الشعر المعاصر**.[9] وتطرح علينا هذه الدراسات، متفرقة في المجلات ثم مجموعة في كتاب، جملة من القضايا التي سنقف عندها في الصفحات القادمة. وما نتوقف عنده، الآن، يخص مسألة تسمية هذا الشعر بالدرجة الأولى، ونجمل ذلك في نقطتين:

النقطة الأولى هي الحجاب: إن تسمية «الشعر الحر» في عموم المتن، وانتفاء تسمية «الشعر المعاصر» لتكون على وجه الغلاف، فعلٌ أدى إلى حجب دعوة نازك الملائكة، كما تبلورت في زمنيتها منذ بداية الخمسينيات، دفاعاً عن «الشعر الحر» لا عن «الشعر المعاصر». وهذا الحجاب ظل متخفياً على قراءات سابقة للكتاب،[10] وهو في الوقت ذاته يحمل دلالة على مستوى الوعي بالفعل الشعري وزمنه.

إن مصطلح «الشعر الحر»، الذي تتبناه نازك الملائكة وتسمي به هذا الشعر، يتعاضد مع لغة قضائية تهيمن على الكتاب ككل (وسنتعرض لاحقاً للمخاتِ منها)، وظيفتها تزكية السلطة الأبوية الرمزية التي تختصرها «لا» الناهية المتكررة في صُلب الكتاب. بمعنى أن نازك الملائكة تمنع

(6) مما جاء في مقدمة الديوان الأول شظايا ورماد لنازك الملائكة سنة 1949: [illegible]
راجع ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص-ص 27-28. [illegible]
(7) نعني بالذكر: «أساليب التكرار في الشعر»، مجلة الأديب، الجزء العاشر، 1952؛ «الشعر والمجتمع»، مجلة الأديب، [illegible] 1953؛ «حركة الشعر الحر في العراق»، مجلة الأديب، الجزء الأول، 1954؛ «دلالة التكرار في الشعر»، مجلة الآداب، [illegible] 1953؛ «العروض والشعر الحر»، مجلة الآداب، العدد الثاني، 1958؛ «الجذور الاجتماعية للشعر الحر»، مجلة الآداب، [illegible] 1958.
(8) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت، 1962، ص11.
(9) الطبعة السابقة وهي المعتمدة في دراستنا.
(10) وكذلك القراءات التي أجريناها حصرها من الدارسين والنقاد والشعراء العرب على الموقف من تصور نازك الملائكة للعروض في الشعر الحر، وأهم هذه الدراسات هو كتاب محمد النويهي **قضية الشعر الجديد**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964، وكتاب **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** [illegible] الحجاب الموجود بين التسميتين.

قبل أن تبيح، تباشر عملية إخصاء رمزية. وتكون نازك الملائكة، المرأة، محتلة لوضعية الأب، الرمزي طبعاً. هذا الأب الذي تتخذه نازك الملائكة من صوت يختزل الشعر العربي القديم في صيغة النفي التي تعرّفت بها المؤسسة النقدية ذاتها.[11] ومن ثم يبدو لنا ما يتخفّى وراء حجاب «المعاصرة» لنكتشف أن «الشعر الحر» في مفهوم نازك الملائكة، هو أساساً شعر خضوع.

والنقطة الثانية هي النسيان : يستوقفنا ذلك في تسمية نازك الملائكة لهذه الحركة الشعرية بـ «الشعر الحر». تقول نازك في كتابها **محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد**، بصدد موقف علي محمود طه من التجديد العروضي :

«وكان أبرزَ من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعريّ جديد سماه بـ «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه **بالشعر الحر** إلا في الاسم. ولئن كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا الغرير، فما من داعٍ قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطّلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة 1963، بعد أن انتشر الشعر الحر الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً ونُعتَ بالاصطلاح الذي **وضعته** أنا له. ولعلنا لا نحتاج أن نضيق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحر» على الدعوتين كلتيهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلقَ رواجاً في حينها ولا أظنّها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محمود طه نفسه - وهو من جماعة أبولو - يأبى أن ينقاد لها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحر، وإنما يمضي في أسلوبه الثاني»[12].

(11) [illegible]

(12) نازك الملائكة، **محاضرات في شعر علي محمود طه، دراسة ونقد**، [illegible] معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1965، [illegible]

ولئن كانت نازك الملائكة ترى أن دعوة زكي أبي شادي قد ماتت في مهدها[13] فإن تحليلها لتاريخ الشعر الحر قابل لإعادة القراءة في ضوء ما تقدمه هي نفسها من معطيات، وهو ما يمكن أن تقوم به دراسة غير هاته التي تنجزها. وبدلاً من النزعة الأخلاقية، التي قد تؤطر مفهوم النسيان لدى نازك الملائكة، فإن من الممكن نقل دلالة هذا المفهوم إلى مكان آخر هو وضعية الثقافة العربية الحديثة بكل بساطة. إن نازك الملائكة وهي «الكثيرة القراءة» حسب تعبيرها،[14] لم تنج من التداول المعطوب للمعرفة بين الأقطار العربية،[15] وهو ما سيتكرر في دراسة لها عن «القصيدة المدورة» التي ساهمت بها في مهرجان المربد لعام 1978، وبرهنت فيها من جديد على أن المسألة متعلقة بالتداول المعطوب للأوضاع الشعرية بين المغرب والمشرق، أو بين المركز الثقافي العربي ومحيطه والنسيان، هنا، يشير من ناحية ثانية لما هي عليه علاقتنا، كعرب، بثقافتنا الحديثة، فضلاً عن القديمة، وهي المبنية على **النسيان والإلغاء**.

ومرة أخرى تفضل نازك الملائكة مصطلح «الشعر الحر» في ديوانها **شجرة القمر** دون أن تتعرض له هذه المرة[16] فقد حان وقت التراجع عن تلك المسافة التي كان كلامها عنها، قبل ثلاث سنوات من صدور هذا الديوان فقط، ممتلئاً بنشوة الظفر الأبدي، فلم تختر لها غير اسم «الحر» الذي كانت تذكرت به ما آلت إليه دعوة أبي شادي قبلها[17] والاستمرار في التشبث بمصطلح «الشعر الحر» تأكيد لخصيصة الحجاب التي كانت واجهت به «الشعر المعاصر» كمصطلح متداول بين جماعة مجلة **شعر**[18] كما هو متداول في مجلة **الآداب**[19].

(13) المرجع السابق، ص [illegible].

(14) المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

(15) [illegible]

(16) نازك الملائكة، **شجرة القمر**، دار العلم للملايين، بيروت، [illegible]

(17) [illegible] **شجرة القمر** [illegible]

(18) [illegible]

(19) [illegible] **الآداب** و**شعر** [illegible]

ب) سينتقل التحديث في الشعر، إبان الخمسينيات، من حقل العروض، كما في «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، إلى حقل أوسع يشمل «روح العصر» أساساً. وهو ما يعطي لهذا المفهوم في سياقه الثقافي والتاريخي، بُعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية.

إن من الصعب ادعاء وضع تصميم مُدقّق لتاريخ الأفكار الشعرية في ثقافتنا الحديثة، فالدراسات الأساسية لم تنجز بعد. ولكن هناك بعض العناصر التي تساعدنا في رصد الأفكار الداعية إلى الخروج على الرومانسية العربية وتوسيع مفهوم التحديث في آن. يمكن رصد ذلك من خلال مقالات دالة ظهرت في فترة مبكرة لكل من محمود أمين العالم،[1] وجبرا إبراهيم جبرا[2] وبدر شاكر السياب[3] إلا أن صدور بيان يوسف الخال كان، بالتأكيد، العلامة البعيدة لهذا الوعي الشعري المغاير.

كان ذلك في 31 يناير (كانون الثاني) 1957، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أمريكا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة شعر صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.[4] هذا البيان هو الذي افتتح به نشاط مجلة شعر، ونشر في العدد الخامس من محاضرات الندوة اللبنانية في السنة ذاتها.[5]

(1) محمود أمين العالم، مستقبل الشعر العربي، مجلة الأديب، [illegible] 1953.
(2) جبرا إبراهيم جبرا، تقديم ديوان «بلند الحيدري» أغاني المدينة الميتة، مطبعة الرابطة، بغداد، بدون تاريخ.
(3) بدر شاكر السياب، مجلة الآداب، العدد السادس، يونيو (حزيران) 1954. [illegible]
[illegible]
راجع كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، مطبعة النجاح، 1986، ص 120 ـ 129.
(4) كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1982. [illegible]
(5) المرجع السابق، [illegible] حركة الحداثة في الشعر [illegible] 1978 [illegible] 1958 إلى 1958 [illegible]

في هذا البيان خص يوسف الخال بالنقد الوضعية المتخلفة للشعر في لبنان بالمرتبة الأولى،[6] إنه نقد عنيف لا يتصالح مع التقليد الذي أخضع كلاً من الممارسات النصية الرومانسية والرمزية (السائدة آنذاك في لبنان) لسلطته. ومما جاء في هذا البيان:

> إن الشعر اللبناني المعاصر شعر عربي تقليدي. وهو شعر متخلف عن هذا العصر إنه في كلتا الحالتين شعر غيرُ حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فصورة الشعر هي هي، ووحدة البيت، القصيدة هي هي. الوزنُ والقافيةُ لم يطرأ عليهما أيُّ تعديل. الأغراضُ الشعرية القديمة بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة ما تزال هي الأغراض الشعرية المعاصرة، والنظرُ إلى الأشياء أو النظرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة.[7]

والآكد في سياق تحليلنا للتسمية هو ورود مرادفات لتسمية الشعر التقليدي، منها «متخلف عن هذا العصر» و«غير حديث». لا نعثر هنا على تسمية مباشرة لما ينتجه المشتغلون بالتحديث الشعري ما دامت الرؤية ـ البيان تتوخى نقد ما هو متداول من قيم شعرية وجمالية في لبنان، ومن ثم فإنه يؤكد الممارسة المغايرة لذلك بالنقيض. وهذا يعطي امتيازاً في تعريف الحركة الشعرية الجديدة للارتباط بـ «روح العصر»، وما يفرضه التحديث الشعري من وضع برنامج[8] ينتقل الفعل الشعري من تقليديته.

(6) [illegible]
[illegible]
المرجع السابق، ص [illegible]
(7) المرجع السابق، ص [illegible]
(8) المرجع السابق، ص [illegible] وكذلك كتاب يوسف الخال الحداثة في الشعر، [illegible]
[illegible]

وإعطاء الاعتبار لخروج الشعر، هو من بين ما مكّن تسمية «الشعر المعاصر» من تحديد حيوية انتشارها أولاً ثم ساهم ثانياً في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل «الخبرة الكيانية» في الحياة. وبهذا يكون محصل ما كُتب من دراسات في هذه الفترة عن ضرورة تجديد الرؤية إلى الشعر، من حيث هو أبعد من العروض، توسيعاً لحرية الشاعر وتأكيداً لدور المعرفة والخبرة الحياتية في بناء قصيدة عربية مغايرة.

وعلى هذا النحو أيضاً سيظل يوسف الخال مخلصاً للمسائل التي أعلن عنها في بيانه الأول، منطلقاً من حداثة الشعر المعاصر ضرورة للتجاوب مع الوضع الشعري الإنساني ومع متطلبات تحديث العقلية العربية وشعرها في هذا العصر. وإلى ذلك يشير يوسف الخال عندما يقول:

> على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، وأعطت [illegible] الأولى على الصعيد [illegible] المستوى أيضاً[illegible]

هل يكون الشعر العربي لحق بالشعر المعاصر في آداب أخرى معناه أن هذا الشعر [illegible] الذاتية وانطلق من غير خشية إلى فضاء حرية المساءلة.

ثم هناك أيضاً مصطلح «الشعر الحديث» الذي [illegible] في الظهور، وأخذ [illegible] من خلال العدد الخاص لمجلة الآداب[illegible] وبعض الدراسات المنشورة في مجلة شعر، ومن ضمنها دراسة أدونيس بعنوان محاولة في تعريف الشعر الحديث[illegible] [illegible] الدراسة [illegible] الاجتماعية للشعر [illegible] يوسف الخال [illegible] بين دراسة أدونيس [illegible] يوسف الخال [illegible] في مستقبلها لا في ماضيها.

[illegible]

تحمل دراسة أدونيس مشروعاً تكوينياً سيتفرع في اللاحق إلى آفاق لا تكف عن الغور في الحداثة ومسائلها. إن دراسة أدونيس هي بمثابة بيان أوّلي يحتضن القضايا الرئيسة التي سترافق مغامرته في الكتابة الجديدة، وهي بذلك برنامج متكامل من حيث الرؤية إلى العمل الشعري. سنؤجل تحليل هذا البرنامج، ونقتصر على توضيح ما نحن بصدده حول نواة الرؤية الشعرية لدى أدونيس إلى «الشعر الحديث» من خلال الفقرة التالية من الدراسة، وقد جاء فيها:

> هنالك إذن، في الشعر الحديث تجاوزٌ وتخطٍّ يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية في جميع الحقول، وبخاصة الحقل العلمي. إن له بهذا المعنى حقيقة العالم [illegible] حقيقة العالم الذي لا يعرف المجتمع الحاضر أن يراه، والذي يعلم الشاعر رؤيته ويَلُمُّه، [illegible] الفكرية [illegible] رؤية الحقيقة كما هي أو الواقع كما هو. والشاعر لا يرضى بعض الأشياء التي تفرضه عليها العادة الإنسانية مهما كان [illegible] ويبحث لها عن معنى آخر [illegible] الشعر بهذه [illegible] من التقليد والعادة [illegible] من العصر [illegible] الأفكار المشتركة [illegible] الفكر والرؤية [illegible] شعري لا [illegible][illegible]

[illegible] هذه الفقرة مواجهة مع قضايا أساسية منها: التجاوز والتخطي، العصر الحاضر والتجاوز في الحقل العلمي، الشاعر [illegible] الرؤية، الانفصال عن التقليد [illegible] الشعري [illegible] القضية الأخيرة هي محور ما [illegible] الدراسة [illegible] في مستقبلها لا في ماضيها [illegible] التي ترك أثرها الموضوع على جسد الشعر العربي [illegible] النظرية التي لازمت هذه الدراسة.

[illegible] أدونيس [illegible] الملائكة بعد صدور مقالاتها متفرقة ثم مؤلفة في كتاب[illegible] ولكنه أبرز فيها بعد حدود رؤية يوسف الخال الذي كان [illegible] في مجلة شعر. وهكذا تعرض أدونيس في هذه الفترة [illegible] بعنوان [illegible] كتابة جديدة[illegible] إلى الخلاف بينه وبين الخال [illegible] في مجلة شعر سنة 1962[illegible] [illegible]

[illegible]

المرة أيضاً، إلى «الكتابة الجديدة» التي أصبح النزوع نحو تأسيسها هو سمة النصوص التي نشرها في مجلة **مواقف**. يقول أدونيس:

«أذكر عملنا سوية في مجلة **شعر**، يوسف الخال وأنا، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كوّنوا هيئة تحريرها - القريبة العاملة والبعيدة المتعاطفة - أذكر عملنا إلى ترسيخ مُناخ التجديد، نظرياً وفنياً، بحيث أصبحتْ خارج الشعر كلُّ محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى. وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أن هذا الذي حققناه، وهو مهمٌّ جداً، لا يكفي، خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير **الطريقة الموروثة** واكتفوا بهذا التغيير»[36]

ويضيف أدونيس:

«ما نحاوله اليوم في **مواقف** يتجاوز ما بدأته **شعر** ويكمله في آن. فلم تعد المسألة هي أن نغيّر في الدرجة بل أصبحت المسألة هي أن نغيّر في النوع أو في الشيء. لم تعد المسألة اليوم مسألة القصيدة بل مسألة الكتابة. كنت في **شعر** أطمح إلى تأسيس **قصيدة** جديدة لكني في **مواقف** أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة»[37]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

2 - عثوره على كتاب **المواقف** للنفري سنة 1965[38].

3 - الوضع الشعري الذي خلقته الثورة الفلسطينية، وخاصة ذلك الذي تحول فيه الشعر إلى «تبشير ووثوقية»[39].

4 - إنجاز أطروحة جامعية في موضوع **الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب**، نال بها دكتوراه الدولة في الأدب العربي سنة 1973.

لهذه المعطيات، بطبيعة الحال، تنوعها وإشكالياتها، على أنها، قبل هذا وذاك، عامل أساسي في تحرير أدونيس من كسل الجاهز والوثوقي، وفي إخصاب تورّطه في الحداثة الشعرية وتطعيم قلقه الإبداعي بفضاء هادم لحجة الخطوة الأخيرة. لذلك يكون «بيان الحداثة» مُهيّأً بمجمل هذه المقدمات، فلا تنجو الحداثة في كليته من ارتجاج يخرق الربط الميكانيكي بينها وبين العصر الحديث. ويشرع أدونيس في «بيان الحداثة» قائلاً:

«لنبدأ بالكلام على أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهامٌ تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد، على المستوى الصحفي - الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مسارها، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم.

أوجز هذه الأوهام في خمسة: توهم ثلاثة منها مقتضياتِ التطور الثقافي عامة، أما الاثنان الآخران فتوهم بهما مقتضياتٌ فنية خاصة»[40].

والأوهام الخمسة هي الزمنية، والمغايرة، والمماثلة، والتشكيل النثري، والاستحداث المضموني[41]. ويستمر البيان في سلك القضايا المتفرعة عن هذه الأوهام [illegible]

[illegible]

مهما كان مصدرها القديم أو الحديث، الشرق أو الغرب، ليصل إلى ما نعتقد أنه ذو أسبقية في سياق تعليقنا لارتباط الشعر الحديث لدى أدونيس بالنقصان، وهو أنه :

«ينبغي التأسيسُ لمرحلة جديدة : نقد الحداثة. فالحداثة انتقالٌ نحو سِمة، رؤيةٍ مّا، حساسيةٍ مّا، تشكيلٍ مّا. ليست للغاية، وليست في حد ذاتها، ولذاتها، قيمةً بالضرورة.

الأساسي هو الإبداع من أجل مزيدٍ من الإضاءة، من الكشف عن الإنسان والعالم. الإبداع لا عمر له. لا يشيخ. لذلك لا يُقيَّم الشعرُ بحداثته، بلْ بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعاً. أما الإبداع فهو أبديّاً، حديث»[42]

هي ذي الحداثة معرضة للهدم، وقد أصبحت الآن مرتبطة بالإبداع والإبداعية، خارج الزمن تحققاً. لا شك أن النظرية العامة التي استحوذت على النص ولغته الواصفة أثناء مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات، في فرنسا قبل غيرها، قد تحولت في «بيان الحداثة» إلى نص غائب. وليس هذا وحده جديراً بالملاحظة، إذ النصوص النظرية السابقة لأدونيس هي نفسها تأخذ في هذا البيان وضعية النص الغائب. لننتظر قليلاً.

إن استعمال مصطلح «الشعر الحديث» من لدن أدونيس (وقد اشترك في ذلك مع غيره) ثم انتقاله إلى مصطلح ثانٍ هو «الكتابة الجديدة» والانتقال مجدداً إلى نقد الحداثة، لا تمثل مرحلة واحدة من الوعي الشعري لأدونيس. لقد تدخل زمنُ الشعر وزمنُ الشاعر معاً في تحقيق هذا الانتقال. على أن نواة تعريف الشعر الحديث بالنقصان هو ما سيرافق الخطوات اللاحقة للخطوة الأولى.

هناك قضايا نظرية تطرحها دراسات أدونيس عن الشعر والحداثة. لنا الآن تأجيلها، حتى نركز، في السياق الراهن، على ما انطبع به مصطلح «الشعر الحديث» ثم مصطلح «الكتابة الجديدة» من رؤية فكرية لا تقف عند حد العروض أو حد روح العصر، فتؤالف بين تعامل مخصوص مع اللغة ووصْلٍ بين الشعر والفكر في أفق حضاري موسّع. بهذا تكون دراسة أدونيس الأولى تأريخاً لوعي شعري يستحضر المفارق ويخرج بحديث الشعر من النقاشات التي تمحورت حول العروض أو حول أوليات روح العصر.

(42) المرجع السابق، ص[illegible]

هـ) وتَصُوِّل خالدة سعيدة مجازات المسار، بطبقاته الأرضية المنضغطة بعضها ببعض، باستعمال مصطلح «الحداثة العربية المعاصرة»، لتستخلص قوانين الفعل الحداثي. تقول خالدة سعيد :

«تقدم هذه الشواهدُ مفتاحاً رئيسياً لدراسة الحداثة العربية المعاصرة، إذ تشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحداثة هو سؤال الهوية. كما تبيّن الخصوصية في طرح السؤال حين تكشف عن التصدع العميق في «الأنا». وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغيّر»[43]

إن خالدة سعيد لا تقف عند الشعر، كما لا تقف عند الممارسة النصية لما بعد الحرب العالمية الثانية، ولذلك فهي حين تمزج بين الحداثة والمعاصرة تعيد قراءة الماضي القريب لترى إلى تجانسه وتفاعله أساساً. وهكذا تقول :

«ويمكن القول من ثم إن الحداثة لم تبدأ في الخمسينات مع حركة التجديد في الشعر، على أهمية هذه الحركة. والسّجال الذي احتدم مع هذا التجديد لم يكن الأول من نوعه، وإن اتخذ طابعاً حاداً بسبب من المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية»[44]

والجمع بين الحداثة والمعاصرة في مصطلح واحد هو «الحداثة الشعرية المعاصرة» سعي إلى الفصل بين حداثة الشعر العربي في عصوره الماضية وحداثته في العصر الحاضر، ولكنه في الوقت نفسه ارتباط بأسئلة الشعر ضمن أسئلة الهوية وقد تخلت عن الالتئام لترافق الجسد المقطّع، فلا تكون الهوية عندئذ معلومة وثابتة، محفوظة في خزانة تقيها من فعل الزمن، بقدر ما تصبح هوية متأزمة فيما هي منشدّةٌ إلى ما يحررها من جمودها.

وشيئاً فشيئاً تأخذ هذه التسمية مسافة عن الخطابات الافتتاحية، التي احتفلت بها الخمسينيات، لترحل عميقاً في مسارات الثمانينيات وما كشفت عن انطفاء مقولات النموذج والحالة.

(43) خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلجامش، مواقف ع 51/52، 1984، ص19.
(44) المرجع السابق، ص 27.

و) أن نتوقف مغامرة التسمية حتماً. ذلك مآلها. ويدعونا ثبت لائحة المصطلحات الموجهة لتصنيف وقراءة شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي إلى تأمل اختلافاتها ودلالاتها أيضاً. هناك **الشعر الحر** الذي دعت إليه نازك الملائكة ثم اكتشفت فيما بعد أن زكي أبو شادي سبقها للمصطلح، ثم هناك **الشعر المعاصر** الذي انتشر شيئاً فشيئاً قبل الخمسينيات ثم ساد وترسخ بين صفحتي الآداب وشعر، ثم **الكتابة الجديدة** أخيراً، وقد اخترقت الحقل النقدي بسرعة نجم راحل إلى حيث لا ندري.

وبسرعة نحسم في المستوى الأول من هذه المصطلحات فنشير إلى أن الحداثة تجسدت هذه المرة في **الشعر الحر** كعتبة سفلى للممارسة النصية، و**الشعر المعاصر** كعتبة عليا، وتكون **الكتابة الجديدة** الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا. وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي. ف**الشعر الحر** ليس من ابتداع زكي أبو شادي أو ابتداع نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامهما، بل هو ترجمة لمصطلح Vers libre بالفرنسية و Free Vers بالإنجليزية، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب **الشعر الحديث**، ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء ونقاد الخمسينيات جاء محملاً بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتاً في المصطلح النقدي العربي القديم. كما أن **الشعر المعاصر** ترجمة لمصطلح La poésie Contemporaine بالفرنسية و Contemporary poetry بالإنجليزية، أما **الكتابة الجديدة** فهي متصلة باللغة الواصفة لرولان بارط، ثم تبنتها جماعة طيل كيل Tel quel الفرنسية وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى جاك ديريدا. ونقل أدونيس لهذا المصطلح وقراءته في ضوء نظرية العرب القدماء لا تغير من الأمر شيئاً، رغم الضرورة المستعجلة لاستجلاء العلائق والاختلافات بين المفهومين والاستعمالين، في القديم العربي والحديث الأوربي.

هكذا تكون الحداثة الشعرية متوهجة الاشتقاق منذ العشرينيات لتستقر على أرض لا شيء يطفئ براكينها. وعدولاً عن المساءلة الآسرة لما يغرينا به المستوى الأول، نحتار لالتقاط المستوى الثاني من وضعية هذه المصطلحات، وهو ينقل الكلمات ـ المفاتيح من خطها الأفقي إلى خطها العمودي، حيث النواة الدلالية تظل ذات استعمال أقصى. ف**الشعر الحر** يدل أساساً على القوانين العروضية التي سعى الشعرُ نحو التحرر منها، أي «القواعد الأقل» التي مارسها زكي أبو شادي ولم تصل إلى درجة من التعميم حسب نازك الملائكة، أو التي مارستها نازك الملائكة نفسها ووجدتها معممة بعد لأي على امتداد العالم العربي، ثم تراجعت عنها. و**الشعر المعاصر** أساس الرؤية إلى الشعر العربي، بارتباط مع خارجه، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تحديداً معيار المعاصرة، وهذا ما وجدناه عند كل من يوسف الخال أولاً ثم أدونيس لاحقاً، وما رافق مرحلة الدعوة من

كتابات موزعة هنا وهناك[4]. و**الكتابة الجديدة** موقف نقدي يشمل الممارستين النصية والنظرية في علاقتهما المتشابكة بالقديم والحديث، بالشرق والغرب، بالنصي والخارج النصي، بالمنشئ والمنشوء ومعيد الإنتاج.

ولا تغيب المفاهيم الأساسية لحداثة الشعر العربي، منذ التقليدية، عن الاشتغال في الإبدالات النصية والنظرية في آن. فالنبوة، والحقيقة، والتقدم، والخيال (التخيل) تمارس فعلها في تحديد كل ممارسة نصية وتنظيرية في الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة بعد أن غيّرت مكان تأويلها، سواء أكان مكان التقليدية أم الرومانسية العربية. واسترسال اشتغال هذه المفاهيم الموجهة للشعر العربي الحديث هو ما يجعل الحداثة ذات تاريخ طويل، وهي هنا بمظهر مغاير.

ويفيدنا هذا المستوى الثاني لوضعية المصطلحات في تبيُّن الفروقات النوعية بين النوى الدلالية واحتمال تأوّل مساراها. وارتباطاً مع ذلك نفهمُ كيف أن **الشعر الحر** حرص على انشداده إلى الرومانسية العربية، بل وجد مخرجاً لتلاؤم التقليدية، وكيف أن **الشعر المعاصر** توقف عند القضايا الأولية للعلاقة باللغة وخارجها، وكيف أن **الكتابة الجديدة** مشروع قائمٌ على ما يبنيها كمغامرة لها الاحتفال بالمتشظي والهادم، ولكن الكتابة الجديدة، كأفُق آخر للمغامرة، تأخذ مكان الطرف الأقصى للشعر المعاصر الذي هو بؤرة الحداثة الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تحولت إلى مختبر للتعدد والاختلاف، على عكس ما ساد التقليدية والرومانسية العربية في تصوّرها للحداثة مهما كانت متباينة التصور في الممارستين معاً.

2 ـ وضعية المتْن

أبدنا رصد المصطلح، في تاريخيته وأوضاعه، بما يُمكن أن نعدّه به أمكنة القراءة من غير ادعاء مقدرتنا على استنفاد مخزون بداية الإشارات التي وقفنا عندها، لأن المخزون أوسع مما يتراءى عند الإطلالة، فضلاً عن كونه محتمياً بحدود القراءة. وما نستنتجه، بدءاً، هو الاختلاف الشاسع بين المتن الشعري التقليدي ومتن الشعر الرومانسي العربي من جهة، والشعر المعاصر من جهة ثانية. لقد انطلقنا من فرضية توفُّر كل متن على عتبتين سفلى وعليا، وحاولنا في القسمين

(4) لأدونيس شهادة دالة بخصوص الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالنموذج الأوربي. يقول أدونيس: [illegible] مواقف، ع 41/42، 1981، ص 3.

السابقين البرهنة على صحة هذه الفرضية دونما صعوبات كبيرة، وها نحن مع الشعر المعاصر نبين استحالة تطابق المتون جميعها مع بعضها بعضاً.

تحيلنا وضع الحداثة الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية، في العالم العربي، على ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة. وهي متباينةٌ من حيث بنياتُها النصية واختياراتُها النظرية إلى الحد الذي لا يكون الخلطُ بينها إلا ضرباً من الاستمرار في غشاوة السيولة النقدية التي تُسقط الإعلامي على الشعري والمعرفي. وهكذا فإن العتبتين السفلى والعليا تحضران في كل من الشعر الحر والكتابة، وهما معاً متشاكلتان أو متعارضتان في الشعر المعاصر، بحيث يكون الشعرُ الحرّ قابلاً للأسس الرومانسية العربية بل وللأسس التقليدية، فيما الكتابةُ تذهب بالعتبة العليا إلى طرفها الأقصى، وبذلك يظل الشعر المعاصرُ مشدوداً إليهما معاً من غير افتراض وجود استمرارٍ بين الممارسات الشعرية الثلاث،[*] وهو ما نرجئ تحليله.

وبهذا المعنى تكون الحداثة الشعرية، من خلال هذه المتون الثلاثة، **مختبراً** لممارسات وتنظيرات قبل أن تكون نموذجاً ذا ثوابت بنيوية قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة، كما هو الشأن بالنسبة للمتن التقليدي والرومانسي العربي.

1.2. مفهوم المختبر

يعرّف معجم لاروس Larousse المختبر بأنه «1) محلٌ مهيأ خصيصاً لإجراء التجارب والأبحاث، والتحضيرات العلمية، و2) جزءٌ من فرنٍ عاكسٍ حيث توضع المادة المعدة للصهر». أما في لسان العرب فلا نعثر على الكلمة، لأنها محدثة، وهي في جميع الأحوال تدور في الحوض الدلالي لفعل «خبر» الذي من بين معانيه «خبرتُ الأمر أخبُرُه إذا عرفتُه على حقيقته». ومن غير الاقتفاء المتمادي للأثر نخلص إلى تسييج «المختبر» بدلالة مُهيمنة هي أنه **محلُّ البحث في طبيعة العناصر واحتمالات تنقلها من حال إلى آخر**. وبهذه الدلالة أيضاً يكون الشعر المعاصر مكاناً للبحث في مُختلَف النص الشعري بغضّ النظر عن نوعية البحث وعناصره ونتائجه.

وتبعاً لمسار الاختبار الذي يشترط الشعر المعاصر نلتقي مع تاريخ المُختبَرات النصية قديماً وحديثاً، لدى العرب وغيرهم. ولعل دلالة المختبر هي التي أدت بأزرا باوند إلى التحوّط من

(*) لا نقصد بانتقاد الشعر المعاصر إلى الشعر الحر والكتابة ما ترمي إليه نازك الملائكة [illegible] قضايا الشعر المعاصر [illegible]

السائد في تنسيط التاريخ الأدبي. ولنا أن نتوقف عند رأيه لأهميته. يقول باوند:

«إذا انطلقتم، في الأدب، بحثاً عن «العناصر الخالصة»، فستصلون إلى اكتشاف أن الأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص:

1. **المبتكرون**: الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثّل عملهم أول نموذج معروف لطريقة جديدة.
2. **الأساتذة**: الناس الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق، واستعملوها بجودة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.
3. **المبسطون**: الناس الذين أتوا بعد السابقين، ولم يقوموا بما قاموا به.
4. **الكتّاب الصغار الجيدون**: الناس الذين لهم حظ الميلاد في فترة بلاغية من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب فيها في حالة جيدة. كمثل الذين كتبوا سونيتات في فترة دانتي، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أيضاً أولئك الذين كتبوا في فرنسا روايات وقصصاً كان فلوبير قد أطلعهم على كيفية كتابتها.
5. **رجال الأدب**: أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئاً، ولكنهم اختصّوا في جنس أدبي معين. فلا يمكننا اعتبارهم كرجالٍ عظماء ولا ككتّابٍ حاولوا أن يعطوا تصويراً كاملاً للحياة، أو لفترتهم بكل بساطة.
6. **الشارعون للموضة**: ما دام القارئ لا يعرف المتفرّد الأول فسيكون عاجزاً عن تمييز الأشجار من الغابة، سيعرف ما يُحبه، سيكون «هاوياً» حقيقياً للكتب، متوفراً على مكتبة كبيرة، وطبعات رائعة، وتجليد نادر، ولكنه سيكون عاجزاً عن ضبط درجة معرفته، عاجزاً عن تقدير قيمة كتابٍ بالنسبة للكتب الأخرى، بل سيكون في حيرة شديدة من أمره، حينما سيجد نفسه أمام كتاب ذي قطيعة مع التقليد، بل حتى عندما يكون قادراً على امتلاك رأيٍ حول كتاب مؤرّخ بخمسين أو مائة سنة.

إنه لن يفهم مطلقاً لماذا سيكون مُختصٌّ غاضباً من رؤيته وهو يتخذ رأي متحذلق، عارضاً فضائل كاتبه الرديء المفضل».[47]

هذا الاستشهاد القصير نسبياً مكثّفٌ إلى درجة عُليا من التصنيف الذي تتجاوب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث. ولن نلتجئ إلى تاريخ

(47) Ezra POUND, A.B.C. de la lecture, coll. Idées, NRF, Gallimard, Paris 1967, pp. 33-34.

الشعر والنقد العربيين لشيئان رسوخ رأي باوند في الواقع الشعري[28] ورؤيته في إعادة قراءة القديم والحديث معاً على أننا مع الشعر المعاصر مطالبون بتخطيه ولو موازنة.

2.2. حفريات النسيان

يفترض تصنيفنا إزرا باوند مباشرة حفريات النسيان في الممارسة النصية، وهو ما نفتقده في العالم العربي. وما قامت به نازك الملائكة مقتصرٌ على مصطلح الشعر الحر كمصطلح، وهو كما سبق وقلنا غربيٌ قبل أن يكون عربياً. وبمجرد ما نفكر في مشروع مباشرة حفريات النسيان بحثاً عن المتكررين، كحدٍّ أدنى من برنامج المشروع، تتبين استحالة الإنجاز الكامل والفوري. إنه غير الممكن في راهن البحث. قد يرى البعضُ في ممارسة حفريات النسيان دعوة أخلاقية تهدف إرجاع الحق إلى أصحابه. قد يكون لهذا الرأي صوابه. ولكن مباشرة حفريات النسيان دعوة بالأساس لتجديد التاريخ الأدبي كبحث في طرائق البناء النصي وأسراره، وهو ما يتقاطع مع بحثنا من غير أن يكون منصباً عليه. والصعوبات العملية التي تحول دون إنجاز هذا المشروع، حالياً، لا تمنعنا من التنصيص عليه، فما هو غير ممكن اليوم قد يصبح ممكناً في المستقبل القريب للشعرية العربية المفتوحة. وغيرُ الممكن، في المرحلة الراهنة من البحث، يدعم اختيارنا للأساتذة، حسب اصطلاح إزرا باوند، فينطبق **أولاً** على شعراء المركز الشعري، أي أولئك «الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق واستعملوها بجودة تضاهي المتكررين أو تفوقهم». وإطلاق مصطلح الأساتذة على عينة شعراء المركز الشعري لا ينفي أن يكون هؤلاء الذين سنأخذهم كعينة غير متكررين ضرورة. وما يدفعنا لترجيح مصطلح الأساتذة هو غياب المعطيات الأولية التي لابد منها للتمييز بين الصنفين[29] كما كان الشأن واضحاً في الشعر المحدث لدى القدماء على سبيل المثال.

وهؤلاء الأساتذة في المركز الشعري هم بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش. ثم هناك محمد الخمار الكنوني في المحيط الشعري الذي كانت لممارسته وضعية النص الصدى. ولا ريب أن مفهوم العتبة السفلى والعتبة العليا للمتن، كمفهوم إجرائي، سعينا من خلاله لضبط نسق المتن التقليدي والرومانسي العربي، تعرّض لتعديلات مع الشعر المعاصر، كمتن مُستقطِب وجاذب للمتنين المصاحبين له، الشعر الحر والكتابة الجديدة. والأساتذةُ الذين اخترناهم،

(28) إن حضور بشار وأبي نواس وأبي تمام كان مرتبطاً بالمتكررين، حسب تعبير باوند، ونقصد بهم على الخصوص العباس بن الأحنف ومسلم بن الوليد وعلي بن الجهم.
(29) لا نريد الدخول في النقاش الذي استمر طويلاً حول من هو الأسبق [illegible] الشعر الحر أو استعمال الأسطورة [illegible] ، [illegible] بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أو بينهما وبين لويس عوض أو جبرا إبراهيم جبرا.

لملاحيتهم الإجرائية عملوا في هذه المتون وتفاعلوا معها، وخاصة أدونيس ومحمود درويش، بعد أن مات السياب قبل أوان الموت سنة 1964. ويستمر مفهوم النص الأثر والنص الصدى قابلاً للتطبيق على نصوص المركز ومحيطه. فالنصوصُ الشعرية لمحمد الخمار الكنوني تثبت من جديد، وإلى **حدود السبعينيات**، كيف أن المحيط الشعري، وهو المغرب في دراستنا، ظل وفياً لنوعية العلاقة الواصلة بين المشرق والمغرب في حقل الإنتاج الشعري، باللغة العربية، في العصر الحديث كما في القديم (ولا نختزل هنا علاقة الشعر المغربي بالشعر الأندلسي في القديم أيضاً، كما علاقة المشرق بالأندلس)، وهي بذلك تنتمي لبنية متكاملة للإنتاج الشعري، لها وضعية النص الصدى. أما راهن الشعر المغربي منذ نهاية السبعينيات، وبارتباطه مع المحيط الشعري العربي، والإبدالات النوعية التي تشتغل بصمت، فتهجسُ **بعلاقة التجاوب**، وهو ما نستبعد دراسته في هذا الكتاب. لذلك مجاله، والوقتُ يستحوذ هو الآخر على القضايا. فلنترك الزمن يفعل فعله.

3.2. عيِّنات

ويحيلنا مصطلح المختر ثانية على قسرية حصر الأسماء الأساتذة في ثلاثة. **فالشعر المعاصر يضيق بالأسماء المحدودة، وقد كان من الممكن تكييف وضعية هذا المتن باعتماد النصوص لا الشعراء**، نصوص تستوعبُ العتبتَيْن السفلى والعليا، وفي الوقت نفسه تستوعب المتكررين والأساتذة على السواء. لهذا المنحى حُجَّته، على أنه مدْعاةٌ لتشتت لا سبيل إلى تطويقه. وهذا ما يدعونا لقبول المعايير السابقة في اختيار عيِّنة المتن، بالاقتصار على الأسماء التي حددناها، مع اختراق الدائرة المغلقة كلما وجدنا في المنعرج مسلكاً، فتكون نصوص غير هذه الأسماء حاضرة من خلال العينة المهيمنة على التحليل، أو على حدودها.

ونصوص العينة التي نختارها للحقل الإجرائي هي :

أ) **بدر شاكر السياب :**
- النهَرُ والمَوْت.
- أنشودةُ المطر.
- المسيحُ بعْدَ الصَّلْب.

ب) **أدونيس :**
- ليْسَ نَجْماً.
- الإشارة.
- هذا هُوَ اسْمي.

- أوّلُ الاحْتِباح.
- زهرةُ الكيمْياء.
- شجرةُ الكآبة.
- قصيدة بابل.

ج) **محمود درويش :**
- ضبابٌ على المرآة.
- أحمدُ الزعْتر.
- تلك صُورتُها وهذا انتحار العاشق.
- سأقطعُ هذا الطريق.

د) **محمد الخمار الكنوني :**
- صحوةُ الأضواء.
- وراء الماء.
- رمادُ هسبريس.
- قراءةٌ في شواهد «القِباب».
- قصائدُ إلى ذاكرة منْ رماد.

تنادي هذه النصوص على أنساقها. تلك هي المسافة الاستعارية لمصطلح المُختبر، حيث تتكاثرُ العناصر والأدواتُ والتجاربُ وتتعاقبُ أو تتقاطعُ حالاتُ التركيب والتشظّي في آن. إن المسافة صيرورةٌ متعاظمةُ الاحتمال، تبْعثُ نصوصَ أحدِ شعراء العينة كما تفرّع شجرة نسب النصوص لتشكل المختبر الجماعيّ. هكذا تبدأ الاشتباكاتُ، التي لا أصْلَ لها، بين داخل نصوص العينة وخارجها. تتحوّل مع النصوص - النواة إلى مركز يتخلّى عن سُلطته باستمرار وهي تستحضر أثناء التحليل نصوصاً لغيْر شعراء العيّنة، وفقاً لما طرحناه بصدد وضعية المتن في كليته.

3. أُسُسٌ نظرية

هناك من يرى على الدوام تطابقاً بين التصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية. يرجع التطابق إلى حال الشفاهية، وعندما يقرأ العصي بالصريح، النص بالنص الواصف. إنهُ فخ طريق كثيراً ما فتك بالمسافرين في ليل النص. إن اللغة تخفي وتضمر، تلك سرُّها وبه تختفي.

هذه الملاحظة الجزئية أثبتتْ في قراءتنا للمتنين، التقليدي والرومانسي العربي، وها نحن مرة أخرى نستضيء بها في قراءتنا للشعر المعاصر، ويكون رجوعنا إلى النصوص النظرية المهيمنة

ضرورة لاختبار خصيصة تصور الفعل الشعري لدى مختلف المُنظّرين لهذه الحداثة الشعرية، المجسدَنة في الشعر المعاصر بعتباته واحتمالاته، قبل الشروع في قراءة الممارسة النصية ذاتها. وأهم المُنظّرين الذين سنركز عليهم هم نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس، رغم أن أدونيس هو وحده الذي يدخل، من بين الثلاثة، ضمن عينة المقروء.

1.3. الشعْر الحُرّ : نازك الملائكة والمعيار القبْلي

يتحدد مفهوم الشعر الحر لدى نازك الملائكة، كما لدى أبي شادي قبلها، انطلاقا من البنية العروضية. فالشعر الحر، حسب نازك الملائكة، «ظاهرة عروضية قبل كُلّ شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[50] ويتصف الشعر الحر بثلاث مزايا رأت فيها أنها «المزايا الخادعة»[51] وهي «(أولا) الحرية البراقة التي تمنحها الأوزانُ الحرة للشاعر»[52] و«(ثانيا) الموسيقية التي تمتلكها الأوزانُ الحرة»[53] ثم «(ثالثا) التدفق، وهي مزية معقدة تفوق الميزتين السابقتين في التعقيد. وينشأ التدفّق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، وإنما يعتمد الشعر الحرُّ على تكرار تفعيلة مّا مراتٍ يختلف عددُها من شطر إلى شطر»[54]

وتربط نازك بين المظهر العروضي والدلالة الاجتماعية، وذلك ما أبرزته في أربع قضايا. أولها «النزوع إلى الواقع»، وفي هذا تقول :

«تتيح الأوزانُ الحرةُ للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العملَ والجدَّ غايتها العليا. وقد تلفّت الشاعرُ إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه، من جهة، مُقيّدٌ بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافلٌ بالغنائية والتزويق والجمالية العالية»[55]

(50) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س، ص51.
(51) المرجع السابق، ص26.
(52) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(53) المرجع السابق، ص37.
(54) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(55) المرجع السابق، ص40.

فالشاعر الحر بهذا المعنى خروج إلى عالم الواقع بعد أن غرق ما قبله في عالم «الترف والغرابة»[56] أو ظل حبيس «البرج الكهنوتي المتعالي»[57] وتختم هذه القضية الأولى بالجواب عن تساؤل يحمل الصراع النفسي بالمعنى، حيث الخروج إلى الواقع والانشداد إليه يؤديان إلى مفهوم للحرية الشعرية:

«وإنما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمالُ الحسيُّ غايتها العليا، لأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان ويجعل غايته التعبيرَ لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبيّن في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والاطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام»[58].

وثانيتها «الحنين إلى الاستقلال». ولهذه القضية بُعْدٌ نفسيٌّ أساساً. فالشاعر مطالب بقتل الأب:

«يحبُّ الشاعر الحديث أن يُثْبِت فرديته باختطاط سبيلٍ شعريٍّ مُعاصر يصبُّ فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغبُ في أن يستقل ويُبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر. يُريد أن يكُفّ عن أن يكون تابعاً لامرئ القيس والمتنبي والمعرّي. وهو في هذا أشبه بصبيٍّ يتحرّق إلى أن يُثْبِت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما. ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذوراً نفسيّةً تفرضها، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرة يرغب في أن يُعامَل معاملة الكبار فلا يُنظر إليه وكأنه طفلٌ أبداً»[59].

ولا تخفي نازك أن العقوق لم يكن يستوجب قتل الأب. إن الشاعر الحديث «وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفساً لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها»[60] وهذا ما جعل بعض الناشئين يظنون أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة»[61].

(56) المرجع السابق، ص 42.
(57) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(58) المرجع السابق، الصفحة ذاتها. والتشديد من عندنا.
(59) المرجع السابق، ص - ص 42 - 43. والتشديد من عندنا.
(60) المرجع السابق، ص 43.
(61) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وثالثة القضايا هي «النفور من النموذج» أي الخروج على «النمط الأزلي» أو النمط المهيمن عامة. وإذا كانت نازك قد جسدت الأب في القضية الثانية بامرئ القيس والمتنبي والمعري، فإنها هنا أيضاً تجعل من نظام الشطرين أباً آخر تستوجب عمليةُ البحث عن الذات مقاومته:

«لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسيّ الصارم الذي يتدخّل حتى في طول عبارته، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطّم القيود ويعيش ملءَ مجالاته الفكرية والروحية»[62].

وبالتالي فلم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً»[63] وفعل القتل، في هذه الحالة، رغبةٌ في الانعتاق من سلطة الحزم الأبوي للارتطام بالواقع والتعبير عنه.

وتنتظم القضية الرابعة وفق تسلسلٍ منطقيٍّ يفضي إلى «إيثار المضمون». فالحياة الجديدة التي أصبح الشاعر العربي يعيشها تفرض شعراً يعبر عنها، ويكون المضمون، الذي هو الواقع الجديد، الموجه الرئيس في اختيار بيت شعري قادر على احتضان واقعٍ مغاير لم يعرفه الشعر السابق على الشعر الحر. وتلخص نازك الملائكة هذه القضية قائلة:

«وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل لأنه، في جوهره، ثورةٌ على تحكيم الشكل في الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسّم عباراته تقسيماً يُراعي نظامَ الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوةَ المتحكمةَ للمعاني التي يعبّر عنها. ونظامُ الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلطٌ يريد أن يضحّيَ الشاعرُ بالتعبير من أجل شكل معيّنٍ من الوزن، والقافيةُ الموحّدةُ مستبدةٌ لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسَه في البحث عن عباراتٍ تنسجم مع قافيةٍ معينةٍ ينبغي استعمالُها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضيُّ الاتجاه، يفضّل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسّك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصّور والمعاني التي تملأ نفسَ الشاعر»[64].

ويستلزم مفهوم نازك الملائكة للشعر الحرّ ضبطاً لأسسه النظرية، ووضعاً له ضمن تجربة نسبية. ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية:

(62) المرجع السابق، ص 45.
(63) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(64) المرجع السابق، ص 46.

1 - تعريف الشعر الحرّ بالعروض، وهو ما يتجلى في مزاياه الخمس.
2 - أسبقية الشكل في بناء النص الشعري، وهو ما يوضحه رأيها في السلطة المتحكمة بالمعاني.
3 - اللغة الشعرية متعالية، وهو ما تومئ إليه الخصيصة التعبيرية، لأن الشاعر «مقابله التعبير لا الصالية الظاهرية».

وإرجاع هذه الأسس النظرية لشجرة نسبها يتحقق من غير عناء. فالأساسان، الأول والثاني، مترسخان في النقد العربي القديم. بل إن الشعرية العربية القديمة أوسع، في تصوّرها الشعر، من تصور نازك الملائكة. إن التعريف العروضي لدى القدماء لم يكن منفصلاً عن خصائص وعناصر نصية أخرى، وهي مقتضيها الصورة الشعرية، بتفرعاتها وتعارضاتها، كما أن أسبقية المعنى أساس نظري تقوم عليه الشعرية العربية القديمة برمتها. والفارق هو أن النظرية القديمة كانت تركز على المتلقي، فيما التعبير عن الذات، ومفهوم التعبير عامة، يعود إلى الرومانسية الأوروبية، وهو، هنا لا يتعارض مطلقاً مع الأرضية المعرفية التي شرطت الرؤية القديمة إلى الشعر.

وإذا كان استخلاصنا للأسس النظرية المتعلقة بالشعر الحر وموضعتها ضمن شجرة نسبها، قديماً وحديثاً، لا يتحملان تفصيل الشرح والنقد فذلك لأننا قمنا في الجزءين السابقين بتحليل موسع لهذه الأسس ونقدها. وربما كان ما يهمنا الآن هو الاستنطاق الأولي للمسكوت عنه في تعريف نازك الملائكة للشعر الحر.

إن نازك الملائكة لا تتساءل في كتابها انتساب الشعر الحر للشعر العربي الحديث في فرنسا أو إنجلترا أو أمريكا. فهي تقدمه وتعرّفه، في المتن، وكأنه من ابتداعها، على عكس ما نص به في المقدمة التي خصّ بها د. عبد الهادي محبوبة كتابها، حيث يثبت تعليق أختها إحسان، ضمن مشهد الإعلان عن «اكتشاف الشاعرة للشعر الحر، وقد جاء فيه «إن عشاق الشعر الأوروبي سيهجمونها (أي قصيدة «الكوليرا») ولا شك»[illegible] فانتساب القصيدة «الأولى» للشعر الأوروبي لم تترك رداً من طرف الشاعرة على أختها، ولتجنّب الرد الفوري كما لسكوتها عن هذا الانتساب، في متن الكتاب، دلالته في تعريف الشعر الحر وفي التقعيد الذي سيُحتذى به حدوده.

يختلف إذاً تعريف نازك الملائكة للشعر الحر مقابلته ببعض التعاريف الأوروبية العامة، نختار الفرنسية منها، وذلك بغية فحص الحدود. جاء في معجم لوروبير أن «الشعر الحر، يختلف، في الشعر الكلاسيكي، على سلسلة من الأبيات التامة ولكنها ذات طول متفاوت وقوافيها

[illegible]

مركّبة بطريقة متنوعة (كما عند لافونتين وموليير)، ويطلق الشعر الحر، عند الرمزيين، على البيت المتحرر من القافية ومن حساب المقاطع التقطيعية Syllabes معتمداً على العلائق بين الصوائت والصوامت وعلى تعبيرية الإيقاع».

ورغم أن هذا التعريف يشير قضايا نظرية لها سندها في تعريفنا بين العروض والإيقاع والنتائج المترتبة عن ذلك في إعادة بناء نظرية الإيقاع، فإن ما يستوقفنا هو الفصل بين الشعر الحر لدى الكلاسيكيين وبينه لدى الرمزيين، ونتبين في هذا الفصل أن نازك الملائكة تنتصر للمفهوم الكلاسيكي للشعر الحر حين تجعله «ينطلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي»، وهي بذلك لم تستوعب فعل الزمن في تعريف هذا الشعر، وكان ذلك طبيعياً في ارتدادها.

أما في تعريف الرمزيين فإن الشعر الحر كان متجاوباً مع رؤية شمولية للشعر وغير منحصر في قضايا عروضية بحتة، كما تقول نازك الملائكة. فهذا ملارمي يقول:

«يوجد الشعر في كل مكان من اللغة حيث يوجد إيقاع، في كل مكان باستثناء الملصقات والصفحة الرابعة من الجرائد. ففي الجنس المسمّى نثراً توجد أبيات، محبة أحياناً، بكل الإيقاعات. ولكن لا يوجد في الحقيقة نثر: فهناك الأبجدية، ثم الأبيات المنضغطة بهذا الحد أو ذاك، والمتشتتة بهذا الحد أو ذاك. فكلما كان هناك مجهود في الأسلوب كان هناك نظم»[illegible].

بهذا الأفق المفتوح، الشاسع، يأتي تعريف ملارمي ليقوض أتباع العدّ والقياس، وتصوراتهم المرتكزة على الوحدات «الثابتة السابقة على المتعدد»[illegible] والمرجحة للطبيعة، في التصور الفيثاغوري، على التاريخ، على «المفتش الكوني» ضد الفوضى التاريخية[illegible].

إن «الشعر الحر» حتى عند العروضيين المدرسيين، غير منضبط لقواعد صارمة، في الأوزان أو القوافي، كما فعلت ذلك نازك الملائكة، بل هو خاضع لتعريفات متناقضة من لدن الرمزيين أو السابقين عليهم. ومرد ذلك أن معنى «الشعر الحر» هو التعامل الحر مع الأوزان والقوافي، حيث الذات هي وحدها مصدر بناء قانون غير مُدْرَك للبيت الشعري. ومغامرة زكي أبي شادي تفيد أنه كان أكثر استيعاباً لدلالة «الشعر الحر» في الممارسة النصية الأوروبية. وإذا كانت نازك الملائكة أعطت الأسبقية للتأويل فإن اختزال النص إلى عنصره العروضي لا يحل إشكالية من تأويل «الشعر الحر» ذاته.

[illegible] Mallarmé, Réponse à des enquêtes, Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1970, p. 867.
[illegible] Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 565.
[illegible] المرجع السابق، ص [illegible].

وعلى هذا الأساس نرى أن نازك الملائكة لم تكن تنحو اتجاهاً تحقيق عروضي فقط، بل كانت توجهاً نحو ضرورة ترعى الأصالة المطلق والمقدس محل النسبي والذاتي، رابطةً بين شعرها وبين كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حريته منها أو في أفقها. وفي التعارض بين الزمن الذي اختاره الشعر المعاصر والتنظير الذي اختارته نازك الملائكة حدثت القطيعة بين ما كانت تريده للشعر وما كان يريده لنفسه. وفي هذا السياق نعثر على مكان لجانب من النقد الذي وجهه يوسف الخال لنازك الملائكة، صاغه كما يلي :

«وهكذا يعرف هؤلاء الطلبة الصغار عن قصيدة النثر ؟ يعرفون أن النثر نثرٌ والشعر شعرٌ والفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر، وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشاعر وموهبته الفنية. وأن هذا الوزن الذاتي المستحدث قد يكون على أشكال إذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة : أولاً ـ الشعر المتحرر من القافية وهو ما يسمّونه بالـ Blank Vers (وهو ما حاول الزهاوي، مثلاً، استحداثه في الشعر العربي كما ذكرت المؤلفة صفحة 160). وثانياً ـ **الشعر الحر**، وهو ترجمة ما يسمونه Vers libre بالفرنسية أو Free Verse بالانكليزية، وهو أيضاً ما اقتبسته المؤلفة وأنكرت على جبرا إبراهيم جبرا استعماله (صفحة 184) استعمالاً صحيحاً، أي **بتحريره من أي وزنٍ تقليدي**، لا استعماله مزيّفاً كما استعملته هي، وهو أيضاً الأسلوب الذي انتهجه محمد الماغوط، مثلاً، في ديوانه «حزن في ضوء القمر» الذي تعتبره المؤلفة نثراً لا شعر فيه (صفحة 181). وثالثاً ـ قصيدة النثر، أو ما يسمونه بالفرنسية Poème en Prose وبالانكليزية Prose Poem وهو شكلٌ يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي)، ومن هنا الترائمة الأنظر شكلاً مكتسباً من النثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتعبير وبُعده عن الخطابية والبهلوانية اللاغية والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ، كالشعر الحر، على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجوّ من الوزن التقليدي»[89].

(89) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، م. س، ص ص 44 ـ 45. والتشديد من عندنا.

وتفادياً من هذا الاستشهاد المطوّل لتوضيح الفروقات بين الوعي النظري لدى كل من نازك الملائكة ويوسف الخال، وهو ما يفضي بنا إلى رفع بعض الالتباسات التي تحتمي بها نازك الملائكة. ومن هذه الالتباسات أنها ليست مصدر «اكتشاف» الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر معطى أوروبي قبل كل شيء. ومنها أيضاً أن عودتها للشعر الأوروبي كانت ضرورية لاستحداث الشعر الحر في العربية، بالطريقة التي جاءت بها في قصيدتها، وبالتالي فهي مسكونة بالغرب رغم أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه. ومنها ثالثاً أنها استعملت التأويل الشخصي في قراءتها للشعر الحر في أوروبا وأمريكا، مما يعطي للاختلاف معها وضعية الاختلاف في الزمن الأوروبي الذي لنا العودة إليه، لا بطلان العودة بكل بساطة، كما تدعو لذلك. إنها متورطة في الآخر، تصوراً وممارسة، ولكنه تورّط ينفي الزمن، ثم يسكت عنه. وفي هذا التصادم تقليد يتوخى التمام الذات وصفاءها.

2.3. الشعر المعاصر

إن الكتابات النظرية الخاصة بهذا الشعر واسعة من حيث الكم على الأقل. وسنقتصر على نصين فقط لكل من يوسف الخال وأدونيس لاعتبار كونهما يلخصان أهم الأسس النظرية التي تصدر عنها النصوص الواصفة برمتها لمتن الشعر المعاصر. ونفضّل عرض التصور العام لكل منهما على حدة، وتعيين المؤتلف والمختلف بينهما في مرحلة تالية.

1.2.3. يوسف الخال : المعاصرة والحياة

وضع يوسف الخال أسسه النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في بيانه المعنون بـ «مستقبل الشعر في لبنان»، وقد لمسناه في الصفحات الأولى من هذا الفصل، وأثبتنا النقاط العشر (راجع الهامش 27) كما وردت منتظمة في برنامج العمل الشعري، وهو ما يغنينا من إعادة إثباتها في هذا المقام. ويمكن استخلاص الأسس النظرية في ست قضايا هي :

1 ـ اللغة الشعرية لغة متعدية، (النقاط 1، 6، 10).

2 ـ الشعر صورٌ ومُعجمٌ وإيقاع، (النقاط 2، 3، 4).

3 ـ القصيدة بناء يعتمد الوحدة، (النقطة 5).

4 ـ أسبقية المعنى على المبنى، (النقطة 4).

5 ـ الشعرُ معرفة، (النقطتان 7، 8).

6 ـ النص مشروطٌ بالتداخل النصي (النقطة 9).

وتمدنا هذه الأسس لدى يوسف الخال بالوشيجة الدفينة بينها وبين الأسس النظرية للرومانسية عموماً، بل وللأسس الرومانسية الشعرية العربية تحديداً. وتتّضح الوشيجةُ من خلال هذه الأسس جميعها بلا استثناء، وما يفرق بينها هو وظيفة اللغة المتعدية، فهي عند يوسف الخال ذات وجهة تعبيرية عن «التجربة الحياتية على حقيقتها»، ويضيفُ موضّحاً أن حقيقة الحياة هي «التجربة وحياة الشعب» (النقطة 9)، أي «الإنسان - في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته - » (النقطة 6)، ثم «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالةٌ زائلة» (النقطة 10). وما ينتقد به يوسف الخال الوضع الشعريّ في لبنان[70] كان سبق للرومانسيين ملاحظتُه، وفي طليعتهم جبران. وتظل وجهةُ التعبير هي وحدها الفاصلة بينهما، بمعنى أن تعبير الشعر «عن وضعية اجتماعية وروحية مُعيّنة لم تستطع الرومانسية العربية بلوغه، حسب رأيه، لأنها «كانت تلتقي في النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض المهارج المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم»[71].

إن اختلاف وجهة التعبير، كما حدده يوسف الخال، بين الرومانسية العربية والشعر المعاصر ينسحب بحركة أعنف على موقف يوسف الخال من الشعر الرمزي من خلال نقده لديوان سعيد عقل رندلى. وهذا الاختلاف المحوري، بين الشعر المعاصر وما قبله من متون الشعر العربي الحديث في تحديد وظيفة الشعر، هو ما ساعد مجلة **شعر** على الاحتماء بالشعر المعاصر.

ليست دراسة «مستقبل الشعر في لبنان» هي وحدها التي تعين لنا إمكانية ضبط الأسس النظرية للشعر المعاصر لدى يوسف الخال، فكتاب **الحداثة في الشعر** يضم دراسات سبق لأغلبها أن نُشر في مجلة **شعر**، وهي تتناول الشعر من أمكنة متباينة ومتكاملة في آن، حيث الرؤية إلى الواقع العربي، في عصره الحديث، تتفاعل مع موقع الإنسان في العالم، ولغة القصيدة تنفتح في قضاياها وأسئلتها على قضايا التعبير والذات والبناء النصي، وحداثة الشعر تتنادى على إبداعيته محاور تتعالق بينها وتدخل في نسج تأمل نظري يمثل هموم ومعاناة يوسف الخال في كتابة نص شعري حديث وفي ترسيخ وعي شعري ونظري يعطي لحداثة الشعر المعاصر بعداً شمولياً، يستقصي رحلته ويتأمل مآزقه بدون كلل.

ولكن جميع هذه الدراسات تجعل من «مستقبل الشعر العربي في لبنان» دراسة لها مرتبة النواة النظرية التي تتحلق حولها التفاصيل والمناقشات، وكأنها تتكوكب في مسار سبقت الدراسة الأولى لرصد ملامحه واحتمالاته. إن يوسف الخال هو أكبر شعراء الخمسينيات سناً، فهو من مواليد 1917، وتجربته التي اختبرها في نيويورك لمدة سبع سنوات، ساعدت على بلورة آرائه

(70) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، [illegible]
(71) المرجع السابق، [illegible]

في الشعر وحداثته، محتكاً بالوضع الشعري في أميركا، ومفيداً من رئاسته لتحرير مجلة الهُدى (من 1952 إلى 1955). وهذا يجعلنا نكتفي، في هذه المرحلة، بدراسة واحدة، على أن نعود ثانية للدراسات الأخرى حتى تتبين موقف الخال من القضايا التي سنعالجها لاحقاً.

على أن هناك عنصراً مهيمناً على عموم تنظيرات يوسف الخال، عبر فترات متواصلة، ولا يكاد يتخلى عنه. إنه ارتباط الشعر بالحياة والتعبير عنها. وبالعودة إلى دراساته نجد الإلحاح على ذلك مستمراً. فلنأخذْ نموذجين هما «علامات في مسيرة الشعر» و«الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود». يشير يوسف الخال إلى هذا العنصر في الدراسة الأولى على النحو التالي:

«حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفُها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع **الحياة**، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة.

فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن **الحياة** تتجدد فينا. فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم. وإذا كان من صراع، فهو مع بعض دعاة الحركة الحديثة الجاهلين وشعرائها المزيّفين»[72].

أما في الدراسة الثانية فيؤكد على ذلك أكثر من مرة قائلاً:

«ومهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها أنها، في كل شيء، لا في الشعر وحده، موقف كياني من **الحياة** في المرحلة التي نجتازها. فهي ليست أشكالاً يقتنيها الإنسان أو زيّاً يتزيّى به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأزياء»[73].

ويضيف:

«والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي **الحياة** في تغيُّرها الدائم ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على **الحياة** التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف»[74].

(72) المرجع السابق، ص[illegible]
(73) المرجع السابق، ص[illegible]
(74) المرجع السابق، ص[illegible]

هذا الربط بين تحديث الشعر والحياة هو ما كان تحكم في مجلة **شعر**، منذ عددها الأول الذي تصدرته كلمة مختارة لأرشيبولد مكليش تؤكد على هذا الربط، فأخذت بذلك مكان الافتتاحية. هنا يبدو لنا التفاعل بين آراء مكليش ورؤية يوسف الخال إلى الشعر.

كنا تطرقنا في مقدمة الدراسة (الجزء الأول، **التقليدية**، ص.ص. 29 ـ 30) إلى أن بودلير ربط بين الحداثة والحياة، وهو ما سيفتح أفقاً للشعر في فرنسا، وهو نفسه ما كان انشغلت به جماعة الرومانسية الأولى (ج 2، ص. 17.) حيث التفاعل بين الشعر والحياة أصبح متشبعاً بالقضايا النظرية والممارسة النصية. ويأتي ميشيل فوكو من مكان حفريات المعرفة ليوضح خطاطة الاهتمام بالحياة في القرن التاسع عشر الأوروبي، إذ «يكْمنُ التحول الذي أصاب هذا القرن فيما يلي : دخلت قوى الإنسان في علاقة بقوى الخارج الجديدة التي هي قوة التناهي، هذه القوى هي الحياة، الشغل واللغة : الأصل الثلاثي للتناهي الذي ستتولد عنه البيولوجيا والاقتصاد السياسي وعلم اللغة»(75).

تأكيداً أن يوسف الخال لم يكن أول من دعا، في الشعر العربي الحديث، إلى انتصار الحياة في الشعر. فخليل مطران وجبران خليل جبران والشابي، كنماذج مضيئة، كانت الحياة في الشعر وبالشعر همهم الأساسي، حتى إن الشابي اختار **أغاني الحياة** عنواناً لديوانه. والفرق بين يوسف الخال وهؤلاء الرومانسيين لا يعود لكثافة المفهوم بقدر ما يعود لجهته. إن مفهوم الحياة لدى الرومانسيين العرب بالإجمال، كان محمّلاً ببذرة نيتشوية، فيما هو لدى يوسف الخال مؤطر بنزعة نفعية. وموقف يوسف الخال من الرومانسيين، بهذا الصدد، لم يكن يرتكز لأسس معرفية بقدر ما كان وضع الشعر في لبنان هو ما يقوده لهدم المسكن الرومانسي، دونما عودة لمشهد مفهوم الحياة في القرن التاسع عشر. تقصد بوضع الشعر استحواذ سعيد عقل على المشهد الشعري في الخمسينيات.

2.2.3. أدونيس : من الرؤيا إلى التخييل

ويظهر مكان آخر لدى أدونيس تشتغل الزوابع في تكوينه. إنه وهج الابتداء الذي لا يشيخ. ودراسة أدونيس المعنونة بـ محاولة في تعريف الشعر الحديث، إعلان عن هذا المكان الصاعد من صيرورة التكوين، فيما دراساته اللاحقة ترسخ على الدوام في الزوابع وصيرورتها حتى تبلغ حد هدم ذاتها.

(75) [illegible]: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1987، ص140.

أولى القضايا التي يصدر عنها مفهوم أدونيس للشعر المعاصر هو أن **الشعر رؤيا**. لم يكن أدونيس أول من قال بذلك في الشعر المعاصر. هناك السياب أيضاً. ولكننا هنا بصدد أدونيس الذي يقول في مفتتح دراسته :

«إذا أضفنا إلى كلمة «رؤيا» بُعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرّف الشعر الحديث بأنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أَغْرَاضَهَا»(76).

والصدور عن الرؤيا يجعل الشعر «يتخلى عن الحادثة»(77) ولذلك «فهو يطمح أن يكون شعر «وقالبعد»(78) وتتقدم الدراسة في تبيين دلالة الإبطال لتصل إلى القطيعة بين القديم والحديث بخصوص أسبقية المعنى على البناء النصي، ما دام «هناك تناقض بين الشعر والواقعية، كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين : فالشعر هنا يتناول أفكاراً وآراء ومشاعر قبلية، قائمة في ذهنية الناس، ويقتصر دوره على شأنها ـ على تصنيفها وعرضها في إيقاعات. إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم «الواقعية». إنه يبدل هرمونيا «الواقع» بهرمونيا إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء «وقائع» العالم. إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثاً حقاً، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر «الواقعية»، بل في مدى إبهامها وإضافة جديد مّا إلى هذا العالم»(79) ولا مناص في هذه الحالة من أن يصبح «الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر»(80) حتى يبتعد عن الجزئية ويكثف الفعل الشعري في رؤياه للعالم التي أساسها الخلق المستمر للأشياء والعلاقات بينها، لا «الرؤية الأفقية، التي «تبدو فيها العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية»(81) وهذا ما لا تحتمله الخطابية الموروثة عن الشعر القديم بما هو متفكك بنائي.

(76) أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع 11، صيف 1959، ص 76. وقد أعاد أدونيس نشر الدراسة نفسها في كتاب زمن الشعر، [illegible] بعنوان «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» [illegible] استشهد بها أدونيس في هذه الدراسة، وعنده النشر الأول للدراسة في مجلة شعر.

(77) المرجع السابق، ص 80.

(78) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(79) المرجع السابق، ص. ص 80 ـ 81.

(80) المرجع السابق، ص 81.

(81) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

بتجدد تمظهره في ممارسات شعرية حديثة وهي تكتفي بـ «أساليب حديثة، إلا أن مضامينها قديمة».[82]

والقضية الثانية هي الشكل التي يرى أدونيس أنها أصبحت من مشاغل القرن العشرين «لأنها تتعلق ببناء الأثر الفني»[83] وما أثير حولها في القديم يظل غامضاً. ومن هنا يكون ارتباط الشعر العربي الحديث «بالقديم يتحقق أساساً في رفضه» كرفض أبي نواس وأبي تمام لعمود الشعر العربي، «ونحن نستطيع أن نرى في تمرّد هذين الشاعرين جذوراً غامضة بعيدة لتمردنا الحديث».[84]

ولكن الشكل تابعٌ للرؤيا، ملزمٌ بأن يكون جديداً، وهو في السياق العربي «مغامرة المعرفة، فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها»[85] وعلى عكس قصيدة الثبات تأتي القصيدة الحديثة محصلة بـ «لا نهائية الخلق الشعري».[86] لا يكون الوزن بعد هذا أثر فاعل في تعريف الشعر عموماً، والحديث خصوصاً، فـ «لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي، أو للوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري، ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً مُشجراً. إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة، بل فرقٌ في الطبيعة».[87]

والقضية الثالثة هي اللغة، وقد انتقلت من كونها «لغة تعبير» في الشعر العربي القديم، كما في الرومانسي ولدى بعض الحداثيين من أنصار الشعر الحر والمعاصر، إلى لغة «الخلق»[88] فليس «الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة».[89] إن الشعر لا يعبر عن خارجه، ومعنى الكلمة في الشعر تجاوز للمعنى المباشر، أي أنه «لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعدُ به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحمٌ لخصب جديد»[90] وجود اللغة في المعنى العادي سفر نحو «الحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله»[91] وبدل أن يكون الشاعر خادماً للغة مستسلماً لها يتحول إلى ثائر عليها، يفجر فيها

(82) المرجع السابق، ص82.
(83) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(84) المرجع السابق، ص83.
(85) المرجع السابق، ص83.
(86) المرجع السابق، ص84.
(87) المرجع السابق، ص85.
(88) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(89) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(90) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(91) المرجع السابق، ص85 ـ 86.

السحر»[92] فلا يعود للكلمة غير «أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه»[93] حتى تستطيع التشكل في تركيب جديد «يتعرض فيه، من زاوية القصيدة وبواسطة اللغة، وضع الإنسان المعاصر».[94]

والقضية الرابعة هي الغموض، ووضعها الترتيبي دال، فهي مبثوثة بين القضايا الثلاث ومستخلصة منها، لأن الشعر، كرؤيا تُخضع اللغة للحقيقة «الباطنية»، هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماء حتمي لمنطق «الغرابة»، الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، يتسلخ من التآلف ليحتضن «التنافر»[95] كقانون يُبيّنُ «حياتنا المعاصرة في عمقها وغليانها»[96] لا سبيل لمنطق الخطابة أن يستوعب هذا الوضع الإنساني، كما أن «العالم المغلق المنظَّم، هو من غير عالمنا الذي هو التصدع ذاته، «والشعر الحديث محاولة للنفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والطموح ـ وصوب الخارق والفائق»[97] وكل شعر ينتحل الغموض فاسد، ويبطل أن يكون شعراً بكل بساطة».[98]

هذه القضايا الأربعة تستهدي بأسس نظرية يمكن عزلها على النحو التالي:

1 ـ الشعر رؤيا ذات بُعد فكري وروحي.
2 ـ الشعر بناء يعتمد الوحدة.
3 ـ الشعر إيقاع لا عروض.
4 ـ اللغة الشعرية لازمة.
5 ـ المعنى الشعري لاحقٌ ومتعدد.

تنحو دراسة أدونيس الحدود بين الشرق والغرب، بين القديم والحديث، في الوقت نفسه الذي تعيد فيه "بناء المفهوم. وتمنح هذه القضايا وأسسها النظرية المستحوذة عليها كلَّ قارئ إمكانية قراءتها في ضوء التداخل النصي الذي يشطرها. ويتسع التداخل النصي في دراسة أدونيس، ليشمل النصوص الشعرية، والنصوص الواصفة، قديمها وحديثها.

(92) المرجع السابق، ص86.
(93) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(94) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(95) المرجع السابق، ص87.
(96) المرجع السابق، ص87.
(97) المرجع السابق، ص88.
(98) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

إن هذه الأسس النظرية تبتعد عن مفهوم الشعر [illegible] أو [illegible]، وذلك ما [illegible] المفهوم العربي [illegible] الذي لم يكن [illegible] والتخييل، كما تختلف [illegible] عن مفهوم [illegible] وبذلك عن المفهوم الذي [illegible] عند الرومانسية والشعر الحر وبعض ممارسات الشعر المعاصر في العالم العربي، [illegible] كل من نازك الملائكة ويوسف الخال [illegible].

فالشعر كرؤية وهي الأساس الأول [illegible] حسب أدونيس، [illegible] يعرض أدونيس [illegible] الجديدة للشعر العربي الحديث في شعر أبي نواس [illegible] عن رؤى شار[illegible] ورامبو[illegible] وبودلير[illegible] ولم يكن الوقت قد حان [illegible] واعتبار القرآن كتابة أو الاشتباه للجرجاني[illegible].

والأساس الثاني مشترك بين الرومانسية العربية والشعراء المعاصرين كما لاحظنا من قبل ومع ذلك فإن أدونيس يميز بين الدعوة لهذه الوحدة وتوجيهها المختلفة في الشعر المعاصر، ثم انتقاد عدم تحققها في العديد من النصوص التي تدعي الالتزام بها.

ومن غير مناقشة نعثر على العنصر الثاني المميز للقصيدة المعاصرة، وهو الأساس الثالث الذي ينقل إيقاع الشعر من الدال العروضي إلى الدال النصي، ويسمح لنا هذا الأساس بتقديم أدونيس لجبران كمفتتح للكتابة الجديدة، فاصلاً بين العتبة الأولى للشعر المعاصر وعتبتها العليا، أي بين نازك الملائكة وحركة الكتابة الجديدة.

ويتفاعل الأساس الثالث مع كل من الأساسين الرابع والخامس من حيث بناء مفهوم جديد يقطع حبل السُّرة مع كل تقليدية ومع المفهوم القديم بمجمله، وهو يركز على اللغة اللازمة التي تأخذ دلالتها من البناء الداخلي للنص، ثم على إبطال أسبقية المعنى على المبنى، وقلب العلاقة بينهما. وهذه الأسس الثلاثة هي ما يخرج على المفهوم القديم المُسْتَتِر في مفهوم نازك الملائكة، وعموم الشعر الحر، إضافة لبداية القطيعة مع الشعر المعاصر هو الآخر.

(99) المرجع السابق، ص[illegible].
(100) المرجع السابق، ص[illegible].
(101) المرجع السابق، ص[illegible].
(102) سنجري في الحديث عنهم [illegible] من بيانه الثاني حول الكتابة الجديدة، مواقف ع 17/18، 1981.
(103) [illegible] صدمة الحداثة، الجزء الثالث من الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص[illegible]. [illegible] الجرجاني في [illegible] صدمة الحداثة في [illegible] في صحيفة النهار العربي والدولي.
[illegible] كتابة جديدة [illegible] أدونيس في الفصل الثاني من كتاب الشعرية العربية حيث قال: [illegible] الإنسان والعالم [illegible] كتابة جديدة [illegible] الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص[illegible].

وربما كنا توصلنا الآن إلى معرفة كيف أن الشعر المعاصر من خلال [illegible] يوسف الخال وأدونيس، هو أسس مشتركة، بينهما ما هو [illegible] ومنها ما هو [illegible] على أساس واحد هو أن القصيدة بناء [illegible] بل إن الشعر المعاصر يلتقي مع الشعر الحر في هذا الأساس، إنه أساس مشترك بين يوسف الخال وأدونيس ونازك الملائكة من جهة وبين الرومانسيين العرب من جهة ثانية، والتوكيد عليه لدى يوسف الخال وأدونيس [illegible] الخطابية وما تستتبعه من [illegible] في القصيدة العربية الحديثة.

والأساس الثاني المشترك بينهما هو الفصل بين العروض والإيقاع، وإعطاء الاعتبار للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة. إن كلا من يوسف الخال وأدونيس يعتبر أن الشعر إيقاع لا عروض، وهذا الأساس موجه مباشرة لنقد الشعر الحر، كما [illegible] نازك الملائكة [illegible] على الممارسة النصية الجديدة، ولكنه أيضا دعوة مفتوحة لممارسة قصيدة النثر. ولم يكن غريبا أن ينشأ اتجاه نصي داخل مجلة شعر يعتمد قصيدة النثر، وخاصة أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف صايغ.

وهناك أساس ثالث مشترك بينهما هو ما يسميه يوسف الخال بـ «روح العصر» التي هي «الروح الفلسفية» وبها يكون الشعر معرفة، أي حقيقة وتقدما، وأدونيس يسميه «الرؤيا» وقد أصبحت محملة ببعد فكري إنساني يضاف إلى بعدها الروحي. وستظل هذه الأسس مشتركة لا بين يوسف الخال وأدونيس فقط، بل بين الشعراء والنقاد المعاصرين أيضا، باختلاف التعريفات التي يتوضعان فيها[104].

خارج المشترك بين الأطراف المتعددة، هناك ما تُفرَد له مناقشة.

نلاحظ في نص أدونيس أن «الرؤيا» هي العنصر البادي لتنظير مفتتح باستمرار على مستقبله. إنها بذرة الاختلاف التي سيميز أدونيس لاحقا، ونتوقف قليلا عند هذا العنصر لمحاولة استيعابه ضمن شبكة مفاهيم أخرى سيعرف الزمن كيف يوجهها بفعل الأوضاع النظرية والضغوطات الثقافية على السواء.

(104) [illegible]
مواقف، ع [illegible]، ص[illegible].

إن أهم (وإن بدا أوليًا) من اتجاه نحو الرؤيا في الشعر العربي الحديث هو جبران خليل جبران[illegible] بارتباطها مع النبوة واحتلالها لكلٍّ من الحقيقة والتقدم والخيال. وسيختلف أدونيس في قراءته لجبران عن غيره، وخاصة نازك الملائكة ويوسف الخال[illegible] لأنه يعتبره بداية البحث في الشعر العربي الحديث[illegible] وعودة أدونيس إلى جبران، في هذا السياق، تعني، أولاً وقبل كل شيء، بحثاً عن شعرية تسبب في الثقافة العربية الحديثة، لم تعني، ثانياً، إلغاء ما لم يصله الرومانسية العربية من منهج مأتمي.

ولكن العودة إلى جبران لم تكن مصدر التنظير الأساسي لأدونيس، في هذه الدراسة أو في دراساته اللاحقة. لقد كان له موعد أسبق مع الرمزية الفرنسية أساساً، من بودلير إلى ملارمي وبول فاليري، ثم مع السريالية أيضاً. ولا شك أن العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشراً، لأن سعيد عقل كان قبله منشغلاً في بناء شعر رمزي. مع ذلك اختلفت المقاربات والطرائق معاً، لأن العبور الثاني تتحكم فيه مكونات غير متوحدة بين سعيد عقل وأدونيس، ولا يقل العنصر العقائدي عن العنصر الثقافي عندما نكون أمام مثل هذه الحالة المركّبة.

وإذا لم يكن يعنينا هنا أمر تحديد الرمزية، فإن اقترابنا من التصور العام للشعر لدى الرمزية سيكشف هو الآخر عن أن يكون ثانوياً. فما نحن بصدده هو الرؤيا التي تستحوذ على دراسة أدونيس، وتحديد الرمزيين الفرنسيين لها هو ما نعطيه الأسبقية.

جاءت الرمزية في فرنسا كموقف من سلطة الحضارة الصناعية، ومن سلطة العقلانية، ومن ثم كان أساس هذه الحركة الشعرية هو إحلال مكان التجربة الشعرية ومفهومها في آن. إنها حركة [illegible] بما هي مجابهة الزمن والتاريخ. والمأساة تكمن في اختناق الانفعالات، والأحاسيس والرغبات، والأحلام عالم حيّ خالصاً [illegible]، وهو الذي نعيّنه بكلمة واحدة هي الروح[illegible] وبالتالي فإن الرمزيين خاضوا صراعاً بدون [illegible] غايته السكن في هذا المكان السري والمختلف.

[illegible]

Guy Michaud, Message poétique du Symbolisme, Librairie Nizet, Paris, [illegible]

الرمزيين علاقة بالأفكار الآن بو، وما تقصده بودلير هو «التطهير في الهواء الملوّث»[illegible] حيث الشخصية تنمحي والموضوعية... تنغرز فيك بطريقة غير عادية إلى الحد الذي يجعلك تتأمل الأشياء الخارجية تنسى وجودك الشخصي، وتختلط بها بعد لأي»[illegible] هذه التجربة غير المعتادة في الرومانسية هي التي تحرر الذات من شرائطها الخارجية وتُلقي بها، دفعة واحدة، إلى عالم آخر، له المجهول والفاتن، وعنده يكون الانتقال من حالة الواقعي والحسيّ إلى حالة الغيب الذي هو «الأفكار الفطرية والذوبان فيها، فتكون «هذه الساعاتُ الرائعةُ احتفالات حقيقية للدماغ، حيث أشدُّ الحواس انتباهاً تلتقط الأحاسيس المرنانة، والسماء بزرقتها البالغة الشفافية تتجلى في ظلمة لا نهاية لها، والأصوات ترنّ بموسيقية، والعطور تحكي عوالم الأفكار»[illegible]

إن الغيب أو اللامرئي حسب تعبير أدونيس، هو الذي تملّك بودلير ويأتي رامبو ليبلغ به الحالة العليا. رامبو شاعر الرؤيا باختيار، نصوصه ورسالته دليل على ذلك. كان رامبو يرى أن «الدراسة الأولى للإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو معرفته الشخصية الكاملة. يبحث عن روحه، يراقبها، يختبرها، يتعلمها»[illegible] وهذه الخبرة الأولية غايتها بلوغ حالة الرؤيا: «أقول إنه يجب أن تكون رائياً، أن تجعل من نفسك رائياً»[illegible] ويلزم ذلك مجهود استثنائي «فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عن طريق التشويش طويل، عريض ومدروس للحواس جميعها»[illegible] وهذا التشويش الكبير هو ما تقوّض به الذات الكاتبة معايير العقلانية، ومعايير الرؤية المألوفة والمعتادة للعوالم الحاضرة والماثلة على السواء. وبه يكون الشاعر في حضرة تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها. وبه أيضاً يبلغ المجهول بعد أن تحررت الحواس من حدودها واختلطت بعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية والقول. كل هذا بعيد عن العقلانية كما هو بعيد عن المسيحية. وقد قلبهما رامبو معاً بجرأة لا تضاهى.

مع بودلير ورامبو كان للتصوف والإشراقية مكانهما في الرمزية الفرنسية، وسيكون لذلك مسار مغاير مع ملارمي. أن نشتغل بالمسار ومنعرجاته ما يستحقه هنا هو إضاءة مكان الرؤيا في الرمزية الفرنسية وقراءة أدونيس منها في سوق تنظيراته. أن نستمع معاً، [illegible]

[illegible] عن المرجع السابق، ص [illegible]
[illegible] عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
[illegible] عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
[illegible] عن المرجع السابق، ص [illegible]
[illegible] عن المرجع السابق، ص [illegible]
[illegible] عن المرجع السابق، ص [illegible]

كتب أكثر من مرة بهذا الشأن قائلاً :

«يجب هنا أن أعترف بأنني كنتُ بين مَنْ أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي ومفهومات يمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيّرتْ معرفتي بأبي نواس، وكشفتْ لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحتْ لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصّيتها اللغوية - الشعرية»[115]

هذه هي الصيغة الأخيرة لاعتراف (وتعريف) أدونيس بفعل التثاقف الذي عبَر من خلاله إلى الحداثة الفرنسية ثم منها إلى الحداثة العربية القديمة. وما يهمنا هنا، هو استيعاب عملية العبور في مرحلتها الأولى، التي تشهد عليها دراساته السابقة، وخاصة ما يتعلق فيها بعنصر الرؤيا، والتعبير عنه من داخل الثقافة العربية القديمة.

كان ذلك في أواسط السبعينيات عندما قام أدونيس بنشر سلسلة من الدراسات التي تأمل فيها الحداثة والشعرية العربية على السواء، ثم جمعها ضمن الجزء الثالث من **الثابت والمتحول** الخاص **بصدمة الحداثة** بعنوان «الحداثة / التجاوز».

تتولى هذه الدراسات، منذ البداية، تأمل عصر النهضة العربية الذي لم ينتج شعراً. والبرهنة على ذلك يعيد أدونيس «النظر في معنى اللغة الشعرية»[116] لأننا «لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري»[117] الذي يقدم لنا جوابين هما التعريف العروضي، ثم التعريف الثاني الذي يجد أدونيس في الجرجاني خير معبر عنه، لأنه يميز من أجل توضيح

(115) أدونيس، **الشعرية العربية**، [illegible]
(116) أدونيس، **الثابت والمتحول**، الجزء الثالث، **صدمة الحداثة**، [illegible]
(117) المرجع السابق، [illegible]

شعرية النص، بين معنيين : **عقلي وتخييلي**»[118] ثم يضيف في الصفحات الموالية :

«يحدد الجرجاني المعنى التخييليّ بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفيٌّ»، وبأنه «مفتنُّ المذاهب، كثيرُ المسالك، يكاد لا يُحصر إلا تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً». ويقول إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يُبدع ويزيد، ويبتدئ في اختراع الصُّور ويُعيد»، وبأنه يكون فيه «كالمستخرج من معدنٍ لا ينتهي»»[119]

بين التخييل والرؤيا، في تأويل أدونيس، وشيجة صامتة، ولكنها صرحت بنفسها في دراسات سابقة على هذه الدراسة، جمعها هي الأخرى في كتاب **مقدمة للشعر العربي** سنة 1971. وفي الدراسة المعنونة بـ «آفاق المستقبل»، التي يتضمنها هذا الكتاب، نجد الضمنيّ هناك صريحاً هنا :

«**التخييل** : وهو يعني شيئاً أشمل وأعمق من الخيال. فالتخييل هو **رؤية** الغيب. ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا في كلامه على **الإشراق**»[120]

ثم تتضح الوشيجة أكثر عندما يقول أدونيس :

«البديلُ الشعريُّ للاهابة هو **التخييل أو التصوُّر**. **فالتخييل** هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة. وأعني **بالتخييل** القوة الرؤياوية التي تستشفّ ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تُطلُّ على الغيْب وتعانقه فيما تنغرسُ في الحضور. تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء»[121]

كنّا في الجزءين السابقين من هذا الكتاب ركزنا على جوْف معنى التخييل عند الجرجاني، الذي يقوم لديه على «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعْوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى»[122] وهذا الموقف هو ما يستدعي التماهي، لدى أدونيس، بين التخييل والرؤيا، بين القدماء والحديثين. وهنا تُطرح علينا إشكالية العُبور من الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة.

(118) المرجع السابق، ص 287.
(119) المرجع السابق، ص 291.
(120) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، 1971، ص 132.
(121) المرجع السابق، ص 138.
(122) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، م.س، ص 239.

لقد أوضحنا في سابق الدراسة (الجزء الثاني، **الرومانسية العربية**، الفصل II الخاص «التخييل الشعري»، وتحديداً الفقرة (3.2) ص.129)، وضعية التخييل في الثقافة العربية القديمة، ووصلنا إلى أن التخييل مصطلح فلسفي استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو، بارتباط مع مصطلح المحاكاة والتمثيل، واستعمله الجرجاني، مفيداً من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة. فالجرجاني يعزو للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي، لأن مشروعه هو إثبات إعجاز القرآن وامتيازه على الشعر القائم على التخييل، ما دام يرفض الانسياق «اللاواعي» للفلاسفة وراء تمجيد الأدب اليوناني القائم هو الآخر على التخييل. فالشعر لا يمكن أن يشتبه، من حيث نظمه، بالقرآن، ومن حيث تخييله، بالأدب اليوناني. هذا هو مفهوم المراقبة لدى الجرجاني.

ولم يقبل المتصوفة بمصطلح التخييل، كما اعتقد أدونيس ذلك. إن للمتصوفة خطاباً يختلف عن خطاب الفلاسفة (وابن سبعين كان صارماً في نقده للفلاسفة عكس ابن عربي)، ومن ثم فإنهم ألغوا مصطلح التخييل، وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة عليا، وعنه يقول :

«...ما أوجد الله أعظم منه [من الخيال] منزلةً ولا أعمّ حكماً يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات من محالٍ وغيره، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، وظهرت القدرة الإلهية.. وهو حضرة المجلّى في القيامة وفي الاعتقادات [الإله المعتقدات]...»[123]

وهذا التعريف للخيال يؤكد لنا المنزلة المخصوصة التي يضعه فيها ابن عربي، والمتصوفة، في الوقت ذاته الذي يتضح فيه اختلافه عن مفهوم الخيال لدى الرومانسيين عموماً، كما عند غيرهم في العصر الحديث. فالتقليديون استرسلوا في استعمال «الخيال» (وأحياناً إلى جانب التخييل كما لاحظنا ذلك في الجزء الثاني) مع إلغاء التعريف الصوفي له، ويمدهم جاء الرومانسيون العرب بتأويل مغاير للخيال مع التشبث بالمصطلح، مفيدين من الرومانسية الأوروبية، وقد انقطعوا عن الثقافة العربية القديمة. ويأتي أدونيس ليلغي كل هذا التاريخ ويعود لاستعمال التخييل مصطلح الفلاسفة والإعجازيين والبلاغيين، بمفهوم مجزإ من الجرجاني مع عدم الاعتصام بعده العقائدي لدى الجرجاني، واصلاً بينه وبين التجربة الصوفية التي ذكرنا أنها ترفضه كلية ضمن استراتيجيتها الخاصة.

(123) [illegible] المعجم الصوفي، [illegible] بيروت 1981، ص [illegible].

إن الرؤيا بمعناها لدى الرمزيين، من بودلير إلى رامبو، ذات بُعد صوفيٍّ إشراقي، بسطع بوتيشه، وهي تتجاوب (دون أن تتماهى) مع الخيال لدى المتصوفة ومع مفهوم الرؤيا لديهم، ولذلك فهي بعيدة عن مفهوم التخييل لدى أرسطو أو ابن سينا والجرجاني أو غيرهم.

من هنا يكون عبور أدونيس من الثقافة الأوروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة مهدداً، بما هو به معبأ من تصوُّر عام أوروبي أو افتتان بإيقاع الكلمات، حيث يبدو إبدال كلمة الخيال بكلمة التخييل، بالعربية، ناتجاً عن سحر الكلمة قبل لزوم ضرورتها النظرية والمعرفية. وهكذا يصبح التأويل مابايا للتفكيك.

3.3. الكتابةُ الجديدة

3.3.1. أدونيس : ملامح واتجاهاتها

أ) يصعب أن نجد شاعراً أو مُنظِّراً، من غير أدونيس، ومن داخل الجيل الذي ينتمي إليه، يقدم لنا مفهوماً له قطيعة مع المفهوم السائد للشعر المعاصر. ويحدد لنا أدونيس في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان «تأسيس كتابة جديدة» ما سماه «ملامح» الحداثة الشعرية، انطلاقاً من مصطلح «الكتابة الجديدة». وهذه «الملامح» هي :

1 ـ **نفي المعلوم وإيجاب المجهول** : يسعى أدونيس، منذ البدء، لهدم أحد المعايير الرئيسة في الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة. فالانحباس في المعلوم، شعراً وتفكيراً وكتابة، يؤدي مباشرة إلى وضع يجعلنا «لا نفكر في الواقع ولا نكتبه»[124].

2 ـ **إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية** : إذ على الكتابة أن تتغير «تغييراً نوعياً»[125] حتى تصبح الخريطة التي كانت تغطيها حدود الأنواع (...) بيضاء دون أبراج ولا رفوف»[126]. ويظل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب هو «درجة حضوره الإبداعي»[127].

3 ـ **الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري** : واتساع الزمن توق إلى تغيير «العلاقة في فعل الإبداع : لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق»[128]. وهذا يعني أن التراث «لا ينقل بل يُخْلَق»[129] والماضي «نقطة مضيئة»[130] لابد من البحث عنها، وجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها»[131].

(124) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مواقف، [illegible]
(125) المرجع السابق، ص [illegible]
(126) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(127) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(128) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(129) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(130) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(131) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.